LA CREATIVITÀ IN LABORATORIO: DINAMICHE DI COLLABORAZIONE E TRASFORMAZIONE DEL MATERIALE MUSICALE IN *SERIE A* DI FUSARO

ALESSANDRO BRATUS

ABSTRACT
Il workshop di scrittura collaborativa *La Città della Canzone*, giunto con il 2025 alla sua decima edizione in dodici anni, rappresenta un punto di osservazione privilegiato sulle dinamiche di sviluppo di processi creativi relativi alla canzone. Tale prospettiva deriva da un progetto nel quale sono posti in primo piano gli aspetti autoriflessivi e formativi, il processo in luogo del prodotto, la profondità del ragionamento rispetto al raggiungimento di un risultato immediatamente spendibile sul mercato. A partire da alcuni spunti emersi dalla riflessione su da questa esperienza in quanto ricercatore e organizzatore e sulla scorta di una panoramica sulla letteratura che si è occupata di creatività in ambito musicologico, psicologico e sociologico, cercherò di inquadrare la specificità di un approccio sul campo a questi temi, tanto in termini di materiali di ricerca quanto in relazione ai risultati della riflessione condivisa sui processi creativi. Tali osservazioni saranno riprese in maniera organica nella sezione analitica dell'articolo, dedicata al caso di *Serie A* del cantautore torinese Fusaro, considerandone la parabola dagli abbozzi iniziali fino alla cristallizzazione fonografica. Le coordinate dell'azione creativa, se osservate dal punto di vista della collaborazione in vista della realizzazione di un risultato comune e soddisfacente per tutte le parti in causa, permetterà di considerare le modalità e qualità delle trasformazioni messe in atto nei vari passaggi del processo, in quanto proprietà emergente dei rapporti di fiducia e delle gerarchie stabilite momento per momento tra gli attori in gioco.

Creativity in the Laboratory: Dynamics of Collaboration and the Transformation of Musical Material in Fusaro's Serie A. Now in its tenth edition in twelve years, the collaborative workshop La Città della Canzone offers insights into creative songwriting processes. This perspective stems from a project that prioritises self-reflection and training over the final product, and in-depth reasoning overachieving an immediately marketable result. Drawing on literature reviews in musicology, psychology and sociology, as well as reflecting on my experience as a researcher and organiser of this event, I will attempt to outline the benefits of taking a field approach to these issues. This will consider the analysis of pre-compositional materials and the outcomes of collective reflection on creative processes. These observations will be examined systematically in the analytical section of the article dedicated to *Serie A*, considering the Turin singer-songwriter Fusaro's trajectory from initial sketches to the finalisation of his musical work. When observed from the point of view of collaboration, with the aim of achieving a satisfactory result for all parties involved, the coordinates of creative action will allow us to consider the methods and qualities of the transformations implemented at each stage of the process as an emerging property of the relationships of trust and hierarchies established between the actors involved, moment by moment.

La definizione dell'azione creativa, così come viene declinata all'interno di una forma come quella della canzone registrata, è un compito la cui complessità si dipana a molteplici livelli. Da un lato, questa stessa attività – che sarebbe riduttivo definire nei termini ristretti di una "scrittura" – richiede una pluralità di competenze che vanno dalla sensibilità per la parola, la sua semantica e i suoi aspetti strutturali in combinazione con la dimensione formale, per estendersi fino alle capacità di immaginazione, performance, ripresa e trattamento del suono. D'altro canto, la differenza tra le personalità e le poetiche individuali rende particolarmente ardua l'individuazione di strategie e percorsi validi in termini generali, evidenziando la necessità di un ragionamento in grado di rendere conto di una casistica estremamente eterogenea. Sotto tale profilo, il workshop *La Città della Canzone*, giunto con il 2025 alla sua decima edizione in dodici anni, rappresenta un punto di osservazione privilegiato sulle dinamiche di sviluppo di processi creativi relativi alla canzone. Tale prospettiva si sviluppa a partire da un progetto nel quale sono posti in primo piano gli aspetti autoriflessivi e formativi, il processo in luogo del prodotto, la profondità del ragionamento rispetto al raggiungimento di un risultato immediatamente spendibile sul mercato.[1]

La particolarità di questa iniziativa, nata nel 2013 da una sinergia tra studenti, ricercatori e docenti del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali a Cremona, è quella di proporre un approccio collaborativo al momento della scrittura e prima definizione di un brano registrato. Quest'ultimo viene elaborato a partire da un minimo canovaccio (più o meno compiuto) a cui lavora intensivamente, nel corso di una settimana, un nucleo di partecipanti (studenti, ricercatori, musicisti, appassionati) che si aggregano intorno a dei cantautori in residenza (solitamente tre). Il coordinamento dei lavori viene affidato a figure di cantautori/produttori già affermati. La natura collettiva del progetto, il contesto esterno al comparto produttivo dell'industria musicale, la naturale torsione verso un approccio speculativo e teorico favorita dal contesto accademico sono fattori che, mentre disegnano le caratteristiche specifiche di questo workshop, hanno la conseguenza di favorire un atteggiamento autoriflessivo, legato alla necessità di condividere i propri obiettivi estetici ed espressivi con un insieme di persone per lo più sconosciute ed estranee. L'inedita combinazione tra il luogo in cui si opera e le modalità di lavoro contribuisce a far percepire ai cantautori "in residenza" una sensazione di eccezionalità, tanto rispetto alla propria posizione professionale (già acquisita o, più spesso, desiderata) quanto alla propria quotidianità, elemento che rende ancor più spiccata la percezione di questo momento come una tappa peculiare del proprio sviluppo. Infine, si è riscontrato che le frequenti occasioni di collaborazione e collegamento tra autori,

[1] Per un sommario profilo dell'evento e delle attività dell'Associazione La Città della Canzone, si rimanda al documento di presentazione del workshop 2023 (https://drive.google.com/file/d/1AboUJ2Pgh1f3KS92PDlUYlo1HZIFbPvs/view?usp=sharing), al bilancio sociale pubblicato nel 2022 in occasione del decennale dell'iniziativa (https://drive.google.com/file/d/1DWDw49y6Tb2v178IWyvz3wb3GacW3piq/view?usp=share_link), ai materiali disponibili sul sito Internet www.lacittadellacanzone.it e sui relativi canali social (Facebook: https://www.facebook.com/CittaDellaCanzone; Instagram: https://www.instagram.com/lacittadellacanzone). Si ringrazia l'Associazione anche per la concessione del proprio archivio di materiali audiovisivi registrati, che documentano una grandissima parte delle attività, permettendo così di tracciare e tenere memoria degli eventi e di dettagli fondamentali per la riflessione critica.

musicisti e studiosi offerte dal workshop permettono ai partecipanti di allargare (in qualche caso di stabilire *ex novo*) una solida rete di contatti che si protrarrà in modo autonomo, dando vita a successive collaborazioni sul fronte creativo o performativo.

In qualità di ricercatore e organizzatore, nelle pagine successive vorrei proporre alcuni miei spunti di riflessione emersi da questa esperienza, partendo dalle stesse voci dei *tutor* e dei partecipanti alle diverse edizioni del workshop per testimoniare la loro posizione in merito ai processi creativi in questo ambito della produzione artistica e alle relative dinamiche. In seguito, sulla scorta di una panoramica sulla letteratura che si è occupata di creatività in ambito musicologico, psicologico e sociologico, cercherò di inquadrare la specificità di un approccio sul campo, tanto in termini di materiali di ricerca quanto in relazione ai risultati della riflessione sui processi creativi. Tali spunti saranno ripresi in maniera organica nella terza (e più corposa) parte del testo, dedicata al caso di *Serie A*, brano del cantautore torinese Fusaro,[2] considerandone la parabola dagli abbozzi iniziali fino alla cristallizzazione fonografica. Le coordinate dell'azione creativa, se osservate dal punto di vista della collaborazione in vista della realizzazione di un risultato comune e soddisfacente per tutte le parti in causa, permetterà infine di considerare in modo più attento le modalità e qualità delle trasformazioni messe in atto nei vari passaggi del processo, in quanto proprietà emergenti dei rapporti di fiducia e delle gerarchie stabilite momento per momento tra gli attori in gioco.

1. COLLETTIVA, PERFORMATIVA, DIGITALE: COME SI RACCONTA L'AZIONE CREATIVA

In un workshop che si pone l'obiettivo di socializzare il processo creativo, la tensione tra pulsioni individuali e azione portata avanti dal gruppo risulta fondamentale. Il riconoscimento della necessità di tale interazione, d'altro canto, non è scontato e dipende in larga misura dalle personalità in gioco. Si confrontino, ad esempio, due posizioni come quelle riportate di seguito:

> Io sono sempre stata abituata a lavorare in gruppo perché in architettura è il pane quotidiano; difficilmente si fa un progetto da soli. Quindi in ambito architettonico il 90% dei progetti sono minimo di due persone, ma anche quattro, cinque, quindici; quindi, mi piace molto. Pro e contro, perché poi si litiga, ci si sbatte la testa, bisogna un po' riassettarsi ma sicuramente quello che si ottiene è meglio di quello che si otterrebbe da soli.[3]

> Per quanto riguarda la parte più strettamente creativa e meno formale, decorativa mi apro – sì – ma in maniera un po' "finta", forse. Tendo a usare quello che mi arriva dagli altri, non è mai un rapporto davvero alla pari. Perché sono una spugna, in effetti, rispetto alle idee

[2] Fabrizio Fusaro è stato cantautore in residenza nell'edizione 2019 de *La Città della Canzone*, insieme a Francesco Sbraccia e Cheriach Re (Valeria Rossi). I tutor di quell'edizione sono stati Marco Guazzone (13-15 maggio) e Alberto Bianco (16-17 maggio).
[3] Glomarì, intervista con Stefano La Via (archivio "La Città della Canzone"), 17 giugno 2020.

> che mi vengono date dall'esterno, magari da un musicista che suona con me oppure dalla persona che mi è vicina, però poi passano sempre attraverso il mio filtro.[4]

La necessità del lavoro di gruppo, soprattutto il riconoscimento del valore positivo della collaborazione, si scontra con la necessità di un controllo, con la preoccupazione di rivendicare un ruolo autoriale che risulti preminente e determinante. Alla possibilità di affidarsi totalmente al giudizio e al contributo esterno si oppone – all'altro estremo del *continuum* – un atteggiamento più geloso nei confronti del proprio lavoro, come a proteggerlo dalla possibilità di vederlo mutare tanto da non poterlo più riconoscere come frutto di una ben definita individualità. Nel proseguimento dello scritto vedremo che tale dicotomia si traduce anche in due distinte possibilità di intervento sul materiale verbale, sonoro, musicale, riconducibili ad altrettante tipologie: additiva, compositiva in senso proprio, oppure elaborativa quando non direttamente sottrattiva.

Oltre a nutrirsi di stimoli e del confronto con un numero più o meno alto di persone, il processo creativo di una canzone si articola in due momenti fondamentali: l'affermazione di un nucleo tematico e concettuale e la sua elaborazione in una forma più o meno definita, in grado di ampliarne e precisarne gli esiti e lo sviluppo in senso lirico-formale. Se il primo momento è spesso individuale e personale, il secondo si nutre di una serie di circostanze più o meno pianificate, nel corso delle quali la configurazione degli elementi di una canzone può cambiare anche in maniera particolarmente profonda. Nelle parole di Lello Voce, quando descrive il modo in cui lavora con il musicista che si occupa della parte musicale della sua *spoken poetry*, Frank Nemola, questo rappresenta il delta che separa l'idea iniziale dalla sua forma concreta, fenomenologicamente pregnante:

> La nostra idea è che la musica debba, in qualche modo, realizzare, performare, far diventare realtà sonora tutti quegli aspetti del linguaggio che sono analfabeti e che quindi non hanno la possibilità di essere segnati su quello che per un poeta è lo spartito, ovvero la pagina del testo letterario. [...] Per fare questo ciò che occorre non è aggiungere una musica alla poesia ma scoprire la musica che c'è nella poesia.[5]

È in questa fase che si riflette sulla necessaria interazione tra la componente semantica, sintattica, performativa e musicale nella canzone, così da mettere sul tavolo i materiali necessari per la fase successiva, la sua realizzazione in quanto testo fonografico. In tal senso, ciò che è rilevante non è tanto che si parta da uno stimolo di natura verbale o musicale, quanto che vi sia un certo grado di coerenza tra le due componenti: non un parallelismo ma l'effetto di un'azione coordinata che porti a raggiungere quella parte "analfabeta" che le forme strutturate di linguaggio (non solo quello verbale ma anche quello musicale) tendono a sussumere nelle categorie di "espressività", "emotività", "urgenza" nel veicolare all'ascoltatore un determinato contenuto in uno specifico modo. Questo momento di fissazione è al centro dell'attività di un workshop intensivo come *La Città della Canzone*, una fase che – quando avviene in solitaria – è descritta in termini

[4] Alessandro Cerea, intervista con Stefano La Via (archivio "La Città della Canzone"), 30 giugno 2020.
[5] Lello Voce, comunicazione personale, 30 giugno 2020.

quasi flusso coscienziali da parte di Fabrizio Fusaro in una comunicazione privata nel 2020.[6] L'azione creativa, nelle sue parole, procede a partire da una prima stesura che ha a che fare, in primo luogo, con la cristallizzazione di un'idea musicale già strutturata in sezioni, riconducibile a una forma canzone passibile di successive modifiche e aggiustamenti:

> Registrando i provini, avendo un po' più di tempo grazie alla quarantena, ho avuto un po' più di tempo per soffermarmi sulla registrazione. E, una volta finito il pezzo, comincia questo flusso creativo in cui non mi chiedo neanche cosa fare, lo faccio e basta. Con quest'impulso di voler chiudere prima che si perda una sorta di magia.

Dal primo momento in cui la canzone assume una forma definita, in altri termini, subentra una più lunga fase rielaborativa e riflessiva, aperta al *feedback* da parte di una cerchia di persone via via più ampia, il cui contributo può essere tecnico, artistico, o solamente quello di rispecchiare la propria personale interpretazione del contenuto della canzone, così da restituire in quale misura quest'ultimo corrisponda alle intenzioni del suo autore.

È da questo momento in poi che emerge con sempre maggior forza la rilevanza del momento produttivo, in quanto porzione sostanziale e quantitativamente (se non qualitativamente) più rilevante dell'intero processo che porta dall'idea al prodotto fonografico, interpretato alla stregua di confine materiale dell'azione creativa.

> Secondo me il sentiero del processo creativo della canzone termina nel momento in cui viene masterizzata e pubblicata. Perché comunque, anche nel momento di mix e anche di *mastering*, può ancora assumere qualcosa di diverso che chi ha scritto la canzone non aveva immaginato. Diciamo che il momento in cui io mando qualcosa in mix, quindi "abbandono la nave", è un po' il momento in cui mi sento soddisfatto. […] Se è una canzone che descrive un'azione attraverso le immagini sono contento nel momento in cui mi rendo conto che le immagini sono efficaci e i primi ascoltatori – fortunati o sfortunati non so –, che sono la mia più stretta cerchia di amici e familiari, comprendono fino in fondo che lì dentro ci sono io e capiscono quello che volevo dire. Finché questa cosa non avviene cerco di modificarla. Perché sono un autore o un cantautore che punta a essere compreso, e quindi l'ermetismo è una cosa che non mi appartiene più di tanto.[7]

Il lavoro creativo ha come parametro, dunque, l'efficacia nell'espressione di un concetto, nella contestuale trasmissione di un'identità artistica, riconoscibile in quanto frutto di una sensibilità individuale e in quanto veicolo di uno specifico contenuto narrativo, lirico, emotivo. Si tratta, specialmente per gli autori dell'ultima e dell'ultimissima generazione – ovvero il bacino di utenza del workshop collaborativo dalla cui esperienza questo articolo prende le mosse – di un'attività che trova nel mezzo digitale una controparte fondamentale, già espressa *in nuce* dalle parole di Bianco

[6] Si noti che l'idea di "flusso", qui richiamata da Fusaro, è una metafora centrale nella descrizione dell'azione creativa così come concepita nella teoria psicologica di Csíkszentmihályi (2021).
[7] Alberto Bianco, comunicazione personale, 20 luglio 2020.

riguardo alla coincidenza della fine del processo creativo non prima della pubblicazione del brano.

> Il computer è diventato un'estensione delle abilità musicali, tecniche che non ho. Quindi in momenti in cui avevo più tempo di farlo […], quando arrivavo allo stremo del mio giretto di Do e avvertivo il bisogno di fare qualcosa di più. Non sapendolo concretamente fare, non sapendo letteralmente dove mettere le dita, registravo un giretto e magari ci mettevo un'intenzione ritmica con Ableton, loopavo quella cosa lì e, a quel punto, diventava più interessante, notavo delle caratteristiche diverse. Magari ci aggiungevo un piano e lì, allora, mi veniva la canzone, diversa da come l'avrei fatta chitarra e voce.[8]

Il limite tecnico, in questo caso, diventa il motivo per il quale ci si rivolge alla *digital audio workstation* (DAW), per sperimentare soluzioni permesse dalle sue potenzialità di gestione, modifica e trattamento del segnale.

Quella modalità della creatività favorita dal confronto con la tecnologia digitale rientra in quella che viene definita, nella riflessione sulle pedagogie musicali attuali, *hyphenated musicianship*, ovvero quell'insieme di abilità musicali che sfuggono alle tradizionali definizioni e ruoli dell'esecuzione e della produzione musicale:

> hyphenated musicians must develop and combine several categories of enabling skills to be successful […]. Enabling conditions are also essential to understanding what students wish to create and how they might create it. *Enabling conditions* include personal characteristics like interests, personality, and sociocultural features like cultural context, past experiences, and peer influence. (Pendergast 2021: 47)

L'importante non sembra essere, quindi, lo sviluppo di specifiche competenze e abilità, quanto la giusta combinazione di condizioni e capacità necessarie per arrivare alla realizzazione di un'idea di partenza. Inoltre, il mezzo digitale può eliminare la soluzione di continuità delle diverse dimensioni della scrittura, di fatto elidendo la distinzione tra fasi compositive ed elaborative grazie alle sue infinite possibilità di *editing* non lineare, così come permette di gestire indifferentemente elementi strumentali, vocali, campionati o generati digitalmente attraverso gli stessi processi di modifica e sincronizzazione.

> Apro il mio programma di registrazione, ho la mia tastiera MIDI, metto giù un ritmo. Da lì scrivo tutto. Dal *beat*, come direbbero, i rapper, parto. Poi da lì, dal *beat* faccio i miei suoni con la tastierina MIDI e mi lascio trasportare dai suoni, poi le melodie vocali […]. La voce e la musica sono totalmente unite e sono la stessa cosa, perché senza una l'altra non si sarebbe sviluppata; in questo modo ed è tutto un "lavori in corso", sempre.[9]

L'interazione con il programma digitale risponde all'esigenza di flessibilità rispetto alla gestione del materiale musicale e delle intenzioni espressive, via via prima appuntante e poi messe a fuoco più compiutamente. Così, nell'interazione con lo strumento digitale ciò

[8] Pietro Raimondi, comunicazione personale, 4 settembre 2020.
[9] Rudy Saitta, comunicazione personale, 1 luglio 2020.

che conta è la possibilità di arrivare a una molteplicità di esiti molto ampia, potenzialmente quasi infinita, lavorando su aspetti che possono andare dalla definizione di singole linee alla modifica di materiale preregistrato, dalla sintesi di suoni originali alla sperimentazione additiva con timbri e campionamenti. Al tempo stesso, tale possibilità sottolinea la tendenziale assenza di linearità del processo creativo, dato che ogni trasformazione è reversibile, ogni elemento è modificabile indipendentemente dagli altri e l'ingresso di un nuovo ingrediente può, fino al momento della cristallizzazione in un prodotto fonografico consegnato al pubblico, modificare il bilanciamento di tutti gli altri.

2. GLI STUDI SULLA CREATIVITÀ: IL RUOLO DELLA COLLABORAZIONE

L'approccio "di sistema" elaborato da Philip McIntyre sulla scorta dei concetti teorici della sociologia di Bourdieu e del modello relazionale che lega individuo, campo e dominio nella visione psicologica di Mihaly Csikszentmihaly ha recentemente assunto una posizione centrale nello stato dell'arte dell'indagine dei processi creativi.[10] Una prospettiva di questo tipo ha il pregio di riportare a una dimensione collettiva e collaborativa il discorso sulle creatività musicali contemporanee. Il suo limite è quello di concentrarsi primariamente sui processi, non sui materiali o sulle trasformazioni determinate dalle relazioni interne tra gli attori in campo.[11] Il prodotto finito viene considerato il frutto di una pluralità di relazioni che «suffuses the productive networks and the daily practices of the systems it runs through» (McIntyre, 2006), come dato di fatto, quasi fosse la dimostrazione della solidità del sistema astratto e non il prodotto di una molteplicità di fattori che a quel sistema possono sfuggire. Anche in una rielaborazione profonda del modello di McIntyre, come quella portata avanti da Paul Thompson, la focalizzazione rimane sull'inserimento dei contributi individuali all'interno di una visione fondamentalmente guidata dalla distinzione tra proposta, validazione, accettazione di un nuovo prodotto in un determinato campo culturale: «each member of the process performs a particular function within a particular domain and his or her creative contribution is effectively dispersed within the process of collaboration» (Thompson 2018: 35). L'attenzione va al processo, di cui viene ribadita più volte la natura non lineare, non sulla qualità puntuale delle trasformazioni sperimentate dal prodotto nel corso dello stesso.[12]

[10] La bibliografia di McIntyre è, a questo proposito, molto vasta. Basterà qui ricordare McIntyre 2006 e 2008, McIntyre, Fulton e Paton 2016.

[11] Lo stesso tipo di opacità si ritrova in un concetto come quello di "emersione", teorizzato da Sawyer come una delle caratteristiche dei processi creativi collettivi: «emergent phenomena are unpredictable, contingent and hard to explain in terms of the group's components» (Sawyer 2006: 148). Come vedremo, tale imprevedibilità, se certamente difficile da anticipare e spiegare in termini di interazione sociale, forse può essere ricondotta entro categorie più riconoscibili sulla base delle trasformazioni del materiale di partenza nelle pratiche creative.

[12] Anche quando considera il lavoro in studio come prodotto di un "sistema di sistemi", Thompson conclude riconducendo il discorso a dinamiche esclusivamente di tipo sociale: «The concurrent interdependence and influence between each scale only serves to further demonstrate the non-linearity of creativity, and the

L'approccio proposto in questo articolo va nella direzione opposta, ovvero leggere le trasformazioni dell'oggetto in quanto conseguenza del tipo di relazioni all'opera nel corso del processo creativo, proponendo una visione non esclusivamente gerarchica bensì rizomatica dei meccanismi che agiscono in questi ambiti.[13] Come già anticipato, una corrispondenza può ritrovarsi tra le tipologie di elaborazione del materiale e reciproche posizioni degli attori che le rendono possibili, così come emerge dall'esperienza raccolta sul campo durante le diverse edizioni del workshop *La Città della Canzone*.[14] Un paradigma teorico più vicino a quello sviluppato nelle prossime pagine è quello di "creatività distribuita", per l'attenzione che riserva alla dimensione performativa e interazionale di tali processi: «understanding distributed creativity requires an empirical focus on the moment-to-moment interactional process of the group, and how that collaborative, improvisational process leads to distributed creativity» (Sawyer, DeZutter 2009: 90). L'articolo di Sawyer e DeZutter si dedica, però, esclusivamente a casi di studio in cui attori di pari grado partecipano a una vera e propria elaborazione collettiva; ciò che è interessante del caso presente è, invece, proprio la presenza di figure con diversi gradi di autorità ed esperienza nel campo artistico di riferimento, con il fine di indagare quelle "pratiche disordinate" (*messy practices)* in grado di dare origine a oggetti culturali di uso e diffusione comune.[15]

La natura distribuita e collaborativa del processo creativo è endemica a un settore della produzione culturale nel quale i diversi passaggi nella realizzazione di una traccia fonografica sono legati a professionalità di diverso tipo.[16] La natura collaborativa è, di conseguenza, organica alla struttura della filiera produttiva della *popular music*: «as a result of which has become increasingly impossible to produce a cultural artefact alone

integration of dynamic causality between the agent, domain and field during the commercial record production process» (Thompson 2018: 239).

[13] D'altro canto, una prospettiva sulle modalità di elaborazione del nuovo come quelle proposte da Toynbee nella sua recente disamina relativa alla dimensione distribuita dei processi creativi, nel senso di una distinzione tra pratiche di intensificazione e traduzione tra generi e stili musicali, si fissa su una dimensione che si concentra solamente sui materiali, mettendo in secondo piano la dimensione relazionale (Toynbee 2017: 37-51).

[14] Una simile ipotesi di fondo si ritrova anche nella letteratura riguardante la didattica della composizione nei repertori della musica d'arte, nella differenza e complementarità tra gli approcci di docente e studente, così come descritti sulla base di ricerche sul campo: «the composer-teacher demonstrated a problem-finding attitude by asking productive questions, finding problems that the student-composer could solve, and consistently asking the student-composer to articulate his intentions in words and reflect on the degree to which he had accomplished them musically. […] the student-composer had learned that, as an artist, he had a responsibility to be more than merely innovative, that his art needed to make sense within the context of what had already been created» (Barrett, Gromko 2007: 227).

[15] La definizione di *messy practices* è ripresa dagli scritti dell'antropologo Tim Ingold che, nel discutere della differenza tra architettura e scienza delle costruzioni, ne confuta la distinzione sul piano pragmatico mentre rivendica la fondamentale connessione tra elementi astratti e concreti: «messy practices' […] give rise to real buildings. Whether of sketching, tracing, modelling, staking out, digging, cutting, laying, fixing or joining, all involve care, judgement and aforethought, and are carried on within worldly fields of forces and relations. None can be placed unequivocally on one side or the other of any distinction of fundamental ontological import, such as between intellectual conception and mechanical execution» (Ingold 2016: 59).

[16] Sotto tale profilo, la natura collaborativa dei processi è sottolineata da Hesmondhalgh e Baker (2011) nella loro ricerca empirica anche in settori della produzione mediale vicini a quello della fonografia, la televisione e l'editoria. Sullo stesso tema, si ricordano anche gli studi di Bennett sulla qualità collaborativa della scrittura nell'ambito dell'industria musicale *mainstream* (Bennett 2016, 2017).

without the intervention, assistance, guidance, collaboration or hindrance of other people» (Negus, Pickering 2000: 271).[17] Che il loro ruolo sia riconosciuto o meno a livello formale dipende da una pluralità di fattori collegati tanto agli aspetti legali ed economici di tutela della proprietà intellettuale quanto a una concezione dell'autorialità che spesso tende ad accentrare verso una figura singola le responsabilità distribuite di tali processi. Inoltre, la pluralità di dimensioni messe in campo nel momento della ricerca del nuovo fa sì che il contributo reale di ogni partecipante spesso trascenda la propria funzione, dimostrando «the limitations of considering artistic creativity, including musical authorship, as a clinical practice where neat boundaries can be drawn around its constituent parts» (Hughes *et al.* 2016: 64). I diversi ruoli, quindi, designano pragmaticamente delle funzioni all'interno del processo di produzione, a prescindere dal fatto che questi possano essere identificati sia con un particolare individuo sia con un'attività troppo specificamente perimetrata.[18]

In realtà, la flessibilità e imprevedibilità del contributo personale è una delle chiavi per comprendere questi processi e ricondurli a uno scambio in termini di capitale culturale, piuttosto che in quelli di una prestazione professionale.[19] Nella costituzione di una comunità di collaboratori è proprio la possibilità di trascendere il proprio ruolo in quanto unico ambito di azione possibile a costituire il punto cruciale, in termini ecologici, del lavoro svolto all'interno dello studio di registrazione:

> The open sharing of performances that contribute to the development of the recording-in-production is a form a mutualism, the principal act of mutualism in a studio collaboration. All contributors provide information for other contributors' work. As a result, musical and technical performances overtly interoperate. This mutualism roots the synecology (i.e. the study of relationships within natural communities) of the studio environment. (Lefford 2020: 150)

Gli spazi in cui questi attori operano sono luoghi particolari che, grazie alle loro specifiche qualità, determinano le condizioni migliori per l'interazione creativa:

> Their perceptions are not of inanimate, non-human actors but of 'live' spaces and technologies that mutate sound and shape a finished product, sometimes adding a special

[17] In parallelo, si riporta così l'attenzione sulla necessità – sottolineata da Bennett (2017: 293-294) – di una «expansion of popular musicology into more production-based research», in cui sia lo studio di queste musiche ad adattarsi alle loro proprie caratteristiche costitutive, facendone il punto di partenza per lo studio e la ricerca su tali oggetti.

[18] Come scrive Mike Howlett a proposito della figura del produttore in quanto "nesso" tra le diverse attività specifiche coinvolte nella realizzazione di una traccia fonografica: «whether the role of producer is performed by a designated individual, by the engineer, by the artist or, as is often the case, a collaborative engagement of various combinations of these, every recording has production 'values' that define the outcome of the process — the producer is always present in the function of an interface, a nexus. Even in the case of the self-producing 'bedroom' artist this function is present in all the choices made» (Howlett, 2012).

[19] Nel caso del rapporto tra i Beatles e George Martin, Toynbee descrive in questi termini il loro scambio: «Crudely put, the Beatles contributed 'street' knowledge and 'feel', while Martin provided art music reference and the transferable skill of working with large arrangements and many voices» (Toynbee 2000: 90).

> aural quality beyond the capacities of the musicians or technicians concerned. (Gibson 2005: 200)

La rilevanza dello studio come spazio protetto dall'esterno ma anche provvisto di una propria agentività ci ricorda che, nei processi creativi, i fattori ambientali giocano un ruolo almeno paritario rispetto a quelli relazionali. Nel caso del workshop *La Città della Canzone*, ad esempio, il fatto che l'iniziativa si svolga in un luogo separato e alieno ai contesti dell'industria musicale libera tutte le parti in causa dalla responsabilità di interpretare il proprio ruolo più usuale, contribuendo alla costruzione di un ambiente collaborativo nel quale le relazioni di fiducia sono scelte e non imposte a monte da una struttura produttiva. Ciò contribuisce a mitigare il livello di incertezza e di stress dovuto alla possibilità di insuccesso e di frustrazione collettiva, tipicamente connesso alla tipologia di lavoro che si svolge in questo tipo di luoghi:

> studio is an airlock between unknown and moving worlds, wherein one tries to deal on the same level with elements that have been brought in from the outside. Rather than seeing equality as the logical result of a parallelism between two known orders – such as music and taste – studio work proposes equivalences that are guesstimates, trials that work in the midst of many failures. (Hennion 1989: 420)

L'ambiente dello studio, quindi, favorisce le prassi collaborative della produzione artistica sviluppandole in una dimensione sociale, portando in piena luce l'azione collettiva quale primo referente per l'atto creativo. Gli artisti e tutti i collaboratori che partecipano alla realizzazione dell'oggetto d'arte ne definiscono, grazie alla combinazione delle loro personali sensibilità, le potenzialità comunicative. Questo avviene in particolare nelle fasi di *editing*, di lavoro sul dettaglio, di concreta definizione di tutte le minuzie che confluiranno nella sua configurazione definitiva. Nella loro azione condivisa:

> [they] create their work, at least in part, by anticipating how other people will respond, emotionally and cognitively, to what they do. That gives them the means with which to shape it further, by catering to already existing dispositions in the audience, or by trying to train the audience to something new. [...] During the editorial moment, then, all the elements of an art world come to bear on the mind of the person making the choice, who imagines the potential responses to what is being done and makes the next choices accordingly. Multitudes of small decisions get made, in a continuous dialogue with the cooperative network that makes up the art world in which the work is being made. (Becker 2008: 200-201)

Nel caso di una canzone registrata tale previsione si accorderà a quelle di ogni partecipante al processo (musicisti, parolieri, produttori, fonici ecc.); ognuno di essi contribuirà a questo esercizio di anticipazione riguardo alle modalità per ottenere un certo effetto a partire da una serie di elementi dati, migliorandone l'efficacia senza precluderne la riconoscibilità e le caratteristiche distintive.

Da questo punto di vista la riflessione sulla dimensione sociologica e organizzativa del sistema della creatività nella canzone può rifarsi a quella già portata avanti per descrivere la natura dei progetti negli ambienti di ricerca e sviluppo in ogni campo industriale. L'effetto della distribuzione collettiva dei processi di innovazione, a prescindere dalla realizzazione del singolo prodotto, dà origine a:

> latent networks and pools of resources. In this perspective, projects are the actual realisation of a potential that is generated and reproduced by the practice of drawing on core members of (successful) previous projects to serve on derivative successor projects. [...] It is this recursive interrelation between activities and relations which are geared towards the current project and those that are enduring the focal project that constitute latent project-networks. (Grabher 2001: 1329-1330)[20]

La dimensione temporanea e ricorsiva dei processi collaborativi, in altri termini, tiene conto di valori come quello della reputazione dei singoli individui ed entità collettive, così come della capacità di lavoro in team e *problem solving*. Nella pianificazione dei progetti, di conseguenza, si cercherà di selezionare e comporre una rete di collaboratori non necessariamente basata sulla qualità dei singoli bensì sull'apporto che ognuno di loro potrebbe dare in vista del risultato finale.

La capacità improvvisativa o l'interazione tra agenti umani e tecnologici non si traduce solamente nella dimensione sociale dell'atto creativo.[21] Il punto cruciale, specialmente nel caso della realizzazione di oggetti prodotti per la riproduzione e distribuzione di massa, è la possibilità di raggiungere una determinata finalità comunicativa. La collaborazione avviene tramite la partecipazione alla costituzione di un oggetto il cui effetto viene immaginato dalla comunità di persone che partecipa alla sua messa a punto, anche quando questi operano in luoghi e contesti diversi a livello cronologico e spaziale. Nella prospettiva delle scienze sociali, la creatività può essere quindi definita come «a relational practice representing temporal and technological mediations» (Burnard 2012: 227),[22] dove il concetto di mediazione rappresenta il diaframma costituito dalle gerarchie interne alla rete sociale all'interno della quale si dispiega il processo creativo. Tale azione collettiva viene testimoniata dai risultati parziali e finali di queste operazioni, che mostrano gli esiti delle differenti configurazioni di tali reti nel novero dei processi osservati attraverso una ricerca partecipante, sul campo. Sono convinto che tale punto di osservazione, complementare a quello sociologico e organizzativo, possa qualificare con

[20] Sull'idea del progetto come processo sociale e organizzativo basato sulla creazione di relazioni sul breve periodo, si cfr. anche Grabher 2002.

[21] A questo proposito si può richiamare la dimensione distribuita dell'atto creativo delineata da Georgina Born (2005). Sulla stessa linea di ragionamento, e sulla specifica natura collettiva dei processi creativi intorno alla discografia come pratica di produzione culturale e industriale, si rimanda a Baker 2022.

[22] Nel discutere della specificità relazionale delle prassi creative collaborative, un aspetto da tenere in conto è anche quello relativo ai rapporti di forza e alle gerarchie del gruppo di lavoro, laddove è dimostrato dalla letteratura di stampo sociologico che la creazione di un clima sereno e nel quale i diversi punti di vista possano confrontarsi senza generare conflitti è fondamentale. A tale proposito si veda, ad esempio, Lovelace, Shapiro e Weingart 2001.

maggiore precisione il tipo di processi e di dinamiche che si verificano nel corso della collaborazione, al tempo stesso rimettendo in gioco le specificità del contributo degli studi musicali agli studi sulla creatività.

Un ultimo filone di studi che risulta utile nel perimetrare l'approccio ai processi creativi nella *popular music* è quello della pedagogia musicale, in particolare gli studi che si sono dedicati alla definizione delle prassi formative specifiche di questi repertori sottolineando la rilevanza dei processi di revisione e apprendimento tra pari.[23] Soprattutto nelle attività con una componente pratica o artigianale, nel quale la relazione tra maestro e apprendista può essere cruciale, l'interpretazione di tale relazione non può fermarsi a una concezione esclusivamente diadica di tale rapporto:

> To take a decentered view of master-apprentice relations leads to an understanding that mastery resides not in the master but in the organization of the community of practice of which the master is part: the master as the locus of authority (in several senses) is, after all, as much a product of the conventional, centered theory of learning as is the individual learner. Similarly, a decentered view of the master as pedagogue moves the focus of analysis away from teaching and onto the intricate structuring of a community's learning resources. (Lave, Wenger 1991: 94)

Il riconoscimento della pluralità delle situazioni possibili è fondamentale per definire in che modo si possa stabilire una "comunità fondata sulle pratiche" (*community of practice*) che attraverso il confronto, la condivisione o l'acquisizione di nuove abilità permette ai suoi partecipanti di accrescere le proprie conoscenze e competenze nel campo di riferimento. L'imprevedibilità delle situazioni è propedeutica a integrare nell'orizzonte cognitivo dei partecipanti all'azione creativa:

> notions of risk, which may then encourage them to not only feel more comfortable with the concept but also to recognize that risk-taking can bring reward, and that without risk, experiences will be reduced to the habitual, to the comfortable, and therefore will impede personal growth. (Haddon, Burnard 2015: 273)

L'abitudine a risolvere problemi nuovi, ad affrontare situazioni complesse con le risorse a disposizione, diventa un concetto chiave per sollecitare la consuetudine alla ricerca di soluzioni innovative. È un'acquisizione ormai ben solidificata nella letteratura pedagogica che tali capacità siano acquisite in misura rilevante attraverso il confronto tra pari, in un processo di scambio consueto nel contesto di una pratica condivisa e negoziata come la composizione di materiale originale:

> These activities may or may not be consciously geared to learning from or developing alongside other musicians; but inevitably information and ideas of a formative nature are both consciously and unconsciously exchanged between peers

[23] Si vedano, a questo proposito: Anthony, Thompson e Auvinen 2020; Lebler 2008; Lebler e Weston 2015; Karlsen e Väkevä 2012.

> in the course of interactions occurring on school sites and in domestic and leisure settings away from and during music-making activities. (Green 2002: 83)

Le dinamiche di apprendimento tra pari sono state al centro di diverse ricerche nella pedagogia della *popular music,* confermando che – in assenza o in presenza di percorsi didattici formalizzati – lo scambio diretto rimane un punto determinante per rafforzare una comunità di pratiche in cui lo sviluppo di una spiccata sensibilità empatica e la disponibilità al lavoro condiviso rivestono un ruolo centrale.[24]

Orr, inoltre, sottolinea come la particolarità dei processi creativi sia rappresentata dalla centralità che in essi assume l'assunzione diretta di rischio a livello individuale e collettivo e, ancora una volta, si rimarca la rilevanza del contesto umano e relazionale implicita in quella che definisce «the inverse relationship between student security within groups and student risk-taking» (2012: 311). I processi di maturazione sollecitati dal confronto nel gruppo di pari non conducono al conformismo bensì dimostrano la capacità del singolo di sostenere le proprie convinzioni:

> Respect for individual difference should not only hold for the participating peer groups but also for the individuals (their "social" as well as "private" selves, in Said's terms) within those groups, free to resist peer group pressure to conform to fashion. It is clear that the development of polyphony is exacting, involving processes of maturation socially, emotionally, and certainly also intellectually. (Lapidaki, de Groot e Stagkos 2012: 378-379)

Nel bilanciamento tra diverse modalità di apprendimento, quello di natura collaborativa risulta importante soprattutto perché incide sulle capacità di relazione e di espressione dei propri obiettivi. Nella formazione di un giovane artista ciò risulta vieppiù rilevante per assicurarsi che un'attività così delicata, soggetta a un alto grado di insicurezza e in cui sono coinvolte una pluralità di figure professionali differenti (e con gradi di autorità e autorevolezza diversi) possa risultare meno stressante e faticosa per il singolo, favorendo un pieno sviluppo della propria personalità.

3. *SERIE A* DI FUSARO: DAGLI ABBOZZI INIZIALI ALLA VERSIONE DISCOGRAFICA

Il caso di *Serie A* di Fusaro è pertinente all'osservazione sul campo delle dinamiche relative alla creatività collaborativa per due ragioni principali. In primo luogo, una parte rilevante dello sviluppo di questa canzone è avvenuto nel corso del workshop *La Città della Canzone* del 2019 (13-18 maggio), in una situazione, quindi, di completa apertura dei processi a una modalità collettiva e con il coinvolgimento di una serie di attori con diverse posizioni nel contesto di riferimento: studenti e docenti di Musicologia, volontari dell'Associazione, cantautori con gradi di esperienza diversi, dallo stadio iniziale fino al

[24] Si veda a questo proposito Latukefu e Verenikina 2013; van Zelm 2013.

professionismo. A queste caratteristiche generali si aggiungono diversi fattori particolari: l'aver seguito in prima persona i lavori nel corso dell'esperienza cremonese, la disponibilità dell'autore alla condivisione dei materiali anche precedenti il laboratorio, la presenza di una storia articolata che ha culminato nella produzione della traccia fonografica per il suo primo album, *Di quel che c'è non manca niente*.[25] Tali presupposti hanno posto le basi per una mappatura delle dinamiche compositive e delle relazioni in gioco, con un occhio di riguardo alle trasformazioni degli elementi musicali in ogni passaggio e alle riverberazioni del primo aspetto sul secondo.

3.1. PRIMI ABBOZZI: L'ELABORAZIONE INDIVIDUALE DELLA CANZONE

La prima versione di *Serie A* che ho avuto a disposizione (un file denominato "tentativo a") è una nota vocale voce e chitarra, nella quale si può ascoltare il nucleo fondamentale di quanto verrà elaborato in seguito. A livello armonico si sviluppa interamente sulla ripetizione del seguente *loop* armonico:

|| F/A C | G/D || (IV^6-I-$V^6{}_4$)

Questa sequenza rimarrà costante all'inizio di tutte le versioni della canzone, anche per la sua organicità all'incipit melodico e testuale; al *loop* in questa forma si affiancheranno una serie di varianti che ne contribuiranno a spostare, di volta in volta, il centro di gravità a livello modale. Il ritmo armonico, con i primi due avvicendamenti di accordo ogni due tempi delle battute dispari e la permanenza sullo stesso accordo per i quattro tempi delle battute pari sarà, inoltre, un elemento distintivo di tutte le sezioni della canzone. A livello di linea melodica, con un testo ancora mobile e con alcuni punti ancora provvisori, sono presenti in questa versione i primi nuclei motivici.

Nel seguente esempio (Fig. 1) presento una trascrizione della seconda strofa di questa versione, in cui si prefigura la configurazione di tutte le sezioni che andranno a far parte della canzone al suo stadio definitivo; le doppie stanghette indicano qui i punti di cesura formale, che potrebbero definirsi rispettivamente strofa, pre-ritornello, ritornello, post-ritornello.

[25] Fabrizio Fusaro, *Di quel che c'è non manca niente*, album digitale, Libellula, 2021.

FIG. 1. Fusaro, *Serie A* (marzo-aprile 2019?). Trascrizione della prima versione, melodia e accordi, seconda strofa (Audio 1).

La prima idea melodica (*x*), caratterizzata dalla ripetizione della cellula ritmica semicroma-croma-semicroma, compie un percorso ad arco che inizia e termina sul sol_3 e si ripete per tutta la strofa. Precede la quarta e ultima ricorrenza di questo motivo una deviazione melodica verso il si_3, un movimento che già contiene *in nuce* un elemento sviluppato nelle versioni successive, in cui il finale della strofa sarà accompagnato anche dalla presenza di una variante del giro armonico. L'apertura al *si* lo propone in quanto tensione verso la sensibile rispetto al *do*, sottintendendo uno spostamento modale confermato all'inizio del pre-ritornello, in cui la stessa idea melodica viene trasposta prima alla terza superiore (*x+4*) e poi ripresa all'altezza originale con una variante conclusiva (*x'*). La seconda idea melodica (*y*) fa la sua comparsa da b. 13 dell'Esempio 1, in corrispondenza del ritornello. Si tratta di una sequenza basata su una matrice metrica anapestica (breve-breve-lunga), con l'ultima nota in corrispondenza del cambio di accordo e in consonanza con quest'ultimo (rispettivamente si arriva sul terzo, primo e terzo grado e, rispetto alla linea del basso, per le prime due volte all'ottava e la terza sulla sesta). L'ultima idea melodica (*y+3*), nel post-ritornello, ancora una volta traspone alla terza (minore, in questa occasione) l'inizio del motivo e lo fiorisce tanto a livello metrico, introducendo un processo di diminuzione, quanto a livello di intervalli melodici, raggiungendo un momento di climax tensivo (in particolare con la settima mi_4 sul Fa iniziale del giro armonico) e performativo. Infine, va posta l'attenzione sul vocalizzo finale (*z*, bb. 20-22); il suo andamento ritmico sincopato, contrametrico, anticipa un tratto che avrà grande rilevanza nelle fasi di scrittura seguenti.

La successiva versione di *Serie A* (si tratta di un file nominato "tentativo b", Fig. 2), introduce nella canzone una serie di elementi che prefigurano alcuni sviluppi successivi. Vi sono, in primo luogo, alcuni cambiamenti nel testo verbale: la sostituzione di "paiono" con "sembrano" nel terzo verso della prima strofa, il testo vocalizzato dopo il verso iniziale della seconda "c'è una fila di facce scontente di fronte a una cattedra", a indicare il superamento della soluzione precedente. Si ritrova qui, per la prima volta, una

differenziazione armonica nella struttura, così da introdurre un principio di distinzione tra le varie sezioni, secondo un'architettura generale che possiamo riassumere nello schema seguente:

a_1 -	F/A	C	G/D	x2	(Introduzione)
A_1 -	F/A	C	G/D	x3	(Strofa 1)
	F/C	E/B	F/C		
B_1 -	F/C	Am	G/D	x2	(Pre-ritornello 1)
C_1 -	F/C	Am	G/D	x2	(Ritornello 1)

Su un ritmo armonico costante, quindi, gli accordi vanno a incidere sulla definizione della melodia, che man mano si cristallizza intorno a una serie di varianti dell'accompagnamento. La differenziazione, con l'eccezione delle battute 7-8 della strofa, lavora sullo stesso accordo utilizzandone rivolti diversi, oppure andando a sostituire l'accordo maggiore con il suo parallelo minore (da Do a Lam). L'introduzione della sequenza Fa-Mi-Fa alla fine della strofa (in secondo rivolto, così da giocare sul movimento di semitono al basso *do-si-do*) accompagna la discesa melodica funzionale a portare verso la chiusura la sezione.

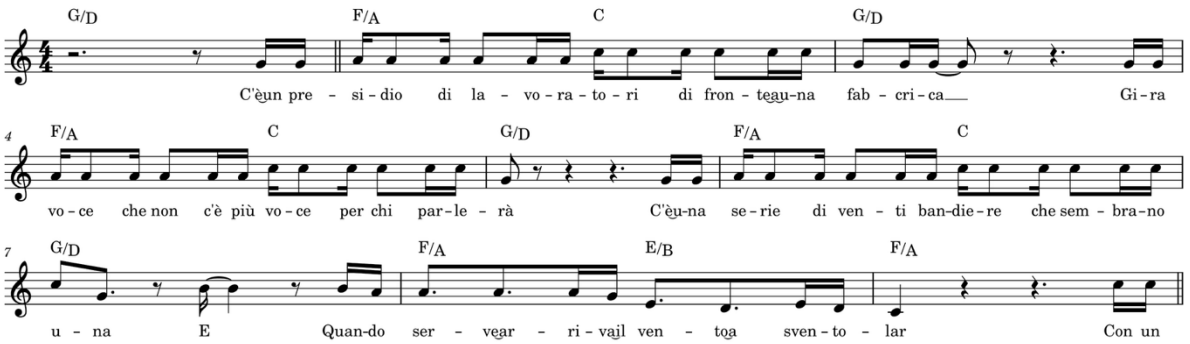

FIG. 2. Fusaro, *Serie A* (marzo-aprile 2019?). Trascrizione della prima strofa (*tentativo b*), linea melodica e accordi (Audio 2).

La sospensione sul *si₃* alla battuta 7 (sul "pertichino" *E*...) dà l'avvio a una discesa di settima dal profilo finalmente differente rispetto ai segmenti ad arco su cui era costruita l'intera linea melodica della versione precedente. Inoltre, il finale sul *do₃* forza la voce a un salto complementare di ottava sull'inizio del pre-ritornello, facendogli guadagnare urgenza sul piano espressivo. Nel finale di questa versione viene presentata per la prima volta l'idea della sincope armonica sul giro di accordi, quella che vedremo caratterizzare da questo momento in poi il finale in *crescendo* della canzone e la scrittura del *bridge*, che proprio a partire da tale gesto prende le mosse. In sintesi, vediamo gradualmente venire alla luce in questa versione una serie di nuovi elementi, fino alla loro definitiva cristallizzazione in una struttura del brano che si attesta verso una doppia ripetizione di uno stesso ciclo formale seguita da un elemento variante (già presente qui in potenza, per

emergere con forza ancora maggiore a livello strutturale nel futuro *special* cantato dall'ospite Alberto Bianco nella versione discografica) e da un *climax* conclusivo.

Con quella che mi è stata presentata come la terza fase dell'elaborazione della canzone (Fig. 3) si assiste – a livello armonico perlomeno – a un ritorno verso la soluzione iniziale dell'unico giro armonico, questa volta con il capotasto spostato dal V al VI tasto. La posizione degli accordi è immutata ma il risultato sonoro è palpabilmente differente per l'insistenza della voce su un registro leggermente diverso e una modalità ancora aderente alla ripetizione di uno stesso profilo melodico sull'apertura del pre-ritornello. Sul secondo tempo della battuta, inoltre, si concentra a livello metrico nella strofa una quartina di sedicesimi, con l'effetto di un'accelerazione inedita rispetto all'andamento cullante delle soluzioni presentate in precedenza.

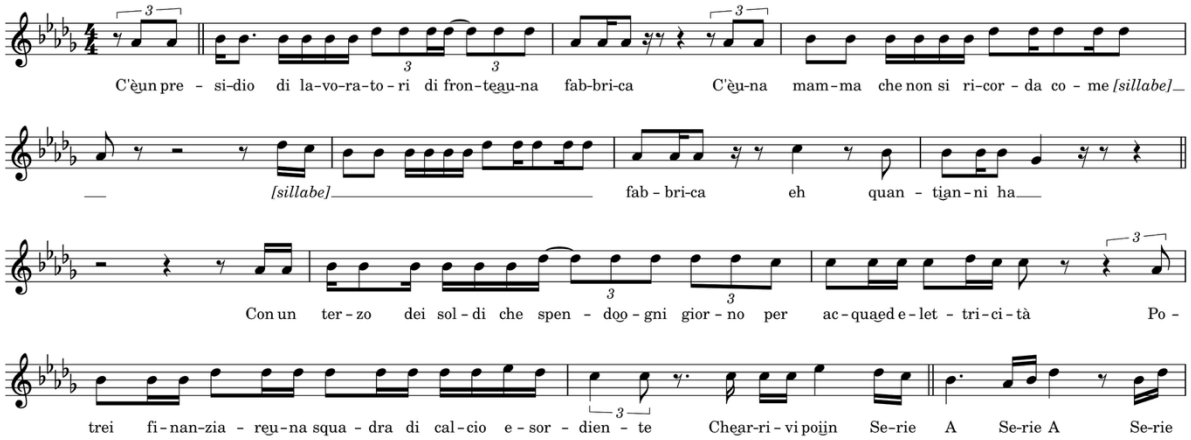

FIG. 3. Fusaro, *Serie A* (marzo-aprile 2019?). Trascrizione della terza versione precedente a *La Città della Canzone* melodia, prima strofa (Audio 3).

Rispetto alla versione iniziale (*tentativo a*), mentre si può notare una messa a fuoco del testo non ancora completa – tanto per la presenza di vocalizzi, quanto per la variante "emergente/esordiente" al secondo verso del pre-ritornello – si rileva anche una differenziazione tra i profili melodici delle diverse sezioni. Manca, inoltre, l'idea di una seconda strofa e, rispetto a quanto vediamo nelle altre versioni, il profilo metrico del secondo verso della prima strofa, oltre a contenere un finale poco intellegibile, risulta più breve e metricamente difforme in confronto alle versioni successive.

tentativo a	Una **fi**glia, un fra**te**llo, un ni**po**te, una **mam**ma, un pa**pà**	16	xxU xxU xxU xxU xxU
tentativo b	Gira **vo**ce che **non** gira **vo**ce da **cin**que anni **fa**	16	xxU xxU xxU xxU xxU
[senza titolo]	C'è una **mam**ma che **non** si ri**cor**da [**co**me ver**rà**?]	15	xxU xxU xxU xU xxU

Messi insieme, tutti questi elementi – ricapitolando, una tonalità diversa da tutte le altre versioni, l'insistenza su un solo giro armonico, la quartina di sedicesimi sul secondo tempo delle singole frasi, la minor differenziazione melodica tra strofa e pre-ritornello, un livello verbale, oltre che strutturale, ancora sfocato – sembrano puntare nella direzione di indicare questa versione come la più eccentrica, forse anche a retrodatarla. Contribuisce a quest'impressione anche un dettaglio circostanziale: in questa versione,

consegnata a una nota vocale registrata sul telefono, il finale arriva bruscamente, a causa di quella che (dal rumore) sembra una caduta accidentale del dispositivo. Ne emerge un'immagine di un momento in cui era particolarmente urgente fermare l'idea prima che questa svanisse, insieme a un entusiasmo che si traduce anche in una performance particolarmente sentita e "corporea". Con l'inversione nell'ordine delle versioni si linearizzerebbe un percorso che parte dallo stabilire la tonalità per arrivare prima alla cristallizzazione di un profilo melodico e, infine, alla differenziazione funzionale tra sezioni conseguenti, con la graduale definizione di un principio formale binario. Ogni passaggio, in quest'ottica, aggiungerebbe qualche elemento al precedente, in una progressione logica che non deve necessariamente corrispondere a una linea temporalmente orientata, bensì segnalare un tentativo di sviluppo differente rispetto ai primi due.

3.2. LA DIMENSIONE COLLETTIVA: SERIE A A LA CITTÀ DELLA CANZONE 2019

La fase successiva nell'elaborazione di *Serie A* è quella che abbiamo potuto seguire sul campo nel corso dei lavori del workshop cremonese. In quell'occasione la canzone venne presentata ai partecipanti a *La Città della Canzone* nello stato più vicino al *tentativo b* (Fig. 4). Fin da subito si inquadra un tema che sarà fondamentale nei giorni seguenti: la necessità di elaborare una sezione culminante che contrasti con le parti precedenti (proprio per il suo carattere identificata come "ritornello" nel corso dei lavori, pur senza averne necessariamente la funzione). Tale sezione inizia a definirsi a partire da un elemento strutturale, ovvero la pausa nell'accompagnamento sull'ultimo tempo della battuta nell'inciso strumentale posto tra ritornello e post-ritornello, dopo la seconda strofa. Su questa sospensione si innesterà tanto la possibilità di attaccare una sezione contrastante quanto l'apertura verso un motivo strumentale, fin dal principio caratterizzato come un motivo di tromba.[26]

La pausa introdotta a b. 8 con una segnatura metrica di 1/8 non implica naturalmente un vero e proprio cambiamento di tempo: si tratta semplicemente di un respiro ipermetrico annunciato dalla chitarra e seguito dalla voce. Questo elemento ha l'effetto di spostare di un ottavo la suddivisione del ritmo armonico (quindi non interrompe lo scorrimento del *tactus*), introducendo un principio di sincopazione. È come se parte dell'accompagnamento venisse anticipato; tale scansione si riflette, poi, nel motivo di tromba delle bb. 9/11, dove il cambio di accordo sul Lam corrisponde al salto di terza ascendente della serie di semicrome. Tale nucleo melodico diventerà fondante nell'elaborazione di una sezione culminante/contrastante, della quale anticipa – appunto – l'attacco apparentemente contrametrico e la scansione in serie di sedicesimi.

[26] L'idea, a quanto testimonia un promemoria vocale risalente a quei giorni, si cristallizza nella serata tra il 13 e il 14 maggio, e viene subito appuntata a livello sonoro per riportarla alla discussione della sessione di scrittura del giorno successivo.

FIG. 4. Fusaro, *Serie A* (13 maggio 2019). Trascrizione della prima versione presentata durante il workshop *La Città della Canzone*, secondo e terzo pre-ritornello/ritornello/post-ritornello. Melodia vocale, annotazione vocale del motivo di tromba (integrata nel punto che si ritiene strutturalmente rilevante), armonia (Audio 4-5).

A livello strutturale questa nuova sezione si inserisce tra le due varianti melodiche che si accompagnavano al sintagma "serie A" nel ritornello e post-ritornello del *tentativo a* (Es. 1, bb. 12/16 e bb. 16/20). Il motivo della tromba interviene a separare queste due idee, così da valorizzare il carattere enfatico della seconda, rispetto a quello – a livello metrico e melodico – maggiormente sospensivo della prima. La tromba (in quanto

strumento) entrerà nell'elaborazione del brano avvenuta durante il workshop, grazie alla presenza – del tutto non pianificata – di uno strumentista (Stefano Costantini, che si trovava a Cremona per prendere parte al concerto di Marco Guazzone organizzato nella serata del 15 maggio). Si noti, infine, come nella trascrizione precedente (bb. 12/16, 20/24) l'elemento della pausa ritorni in più di un'occasione a precedere l'arrivo sulla lettera "A", caratterizzando la relazione tra melodia e accompagnamento accordale nel segno di una sospensione funzionale a dirigere su questo punto l'attenzione dell'ascoltatore.

Nella vicenda della successiva elaborazione della canzone diventerà importante tanto la concreta soluzione di una questione compositiva (quali parole? quali accordi? quale melodia per la nuova sezione?) quanto le conseguenze a livello di configurazione strutturale della canzone. A questi temi si accosteranno – nella realizzazione del provino – i tentativi di inserire alcune nuove soluzioni timbriche in grado di accompagnarne la progressione logica e formale. A ciascuna di queste aree di trasformazione ha corrisposto uno specifico momento di riflessione e di elaborazione collettiva, alla presenza di un insieme di persone differenti che hanno favorito il progressivo scioglimento dei principali nodi. Se ci si concentra in primo luogo sulla sezione C (con una funzione che potremo definire di *bridge*, in quando chiosa la sezione culminante del ciclo strofa-ritornello e rilancia la ripetizione del ciclo formale), si può apprezzare nella trascrizione seguente la sua graduale messa a fuoco attraverso tre tappe principali: la versione di *Serie A* registrata il 15 maggio 2019 in una prima esecuzione chitarra e voce ("guida" per la registrazione delle parti successive), la canzone così come è stata consegnata al provino alla fine del workshop e, successivamente, alla traccia discografica. Questi tre momenti sono riportati nella trascrizione seguente (Fig. 5), in una forma sinottica che ne favorisce il confronto.

Le tre principali interpretazioni di questa sezione differiscono, in prima istanza, per l'interpretazione del giro armonico. La prima è quella che più nettamente configura uno spostamento verso l'area dei bemolli con una momentanea tonicizzazione del Fa che viene raggiunto attraverso una cadenza di tipo D-SD-T (con i primi due accordi in secondo rivolto). Nella seconda versione l'enfasi, a livello armonico, si sposta invece sul primo accordo, l'unico allo stato fondamentale che, dopo la presentazione iniziale, viene raggiunto attraverso una catena di relazioni di quarta (bVII-IV in secondo rivolto) che indeboliscono il punto di approdo alla fine del giro. Una soluzione del genere viene approfondita ed estremizzata nell'ultima soluzione, quella elaborata in studio insieme ai musicisti del Duopotrio per la pubblicazione discografica, su suggerimento del produttore Alessandro Bavo. Questa riscrittura elimina lo spostamento modale per recuperare – al basso – il movimento discendente di semitono *fa-mi* (in cui ritorna l'accenno a un movimento cadenzale in modo frigio già proposto alla fine della strofa) per arrivare al La minore, sesto grado in secondo rivolto di Do. Si ritrova qui l'idea dell'attacco anticipato del terzo accordo sull'ultimo levare della seconda battuta del ciclo armonico, un tratto che ritornerà a partire dalla b. 9 dell'Esempio, nel momento in cui la sostituzione della linea "canticchiata" con la tromba vera e propria si trova ad attaccare sul primo

tempo della battuta, offrendo al cambio armonico un momento di particolare rilievo nel quale incastonarsi.

FIG. 5. Fusaro, *Serie A*, *bridge*. Trascrizione sinottica delle versioni chitarra-voce (primi quattro pentagrammi, con l'aggiunta della prima idea della linea di tromba), della versione "licenziata" alla fine dell'edizione 2019 de *La Città della Canzone* (dal quinto al sesto pentagramma), della traccia discografica (ottavo e nono pentagramma) (Audio 6-7-8).

A livello melodico il confronto tra le versioni permette di apprezzare due caratteristiche: in primo luogo la presenza di un raddoppio alla terza superiore nella versione discografica, che per il resto si allinea perfettamente nelle prime due battute alle registrazioni precedenti, in secondo luogo la riscrittura della seconda parte del testo e la riconfigurazione ritmico-melodica del motivo sul quale si appoggia. In realtà ciò che cambia è la testa del movimento melodico; rimane in comune il sintagma finale "che mi salverà" (anticipata gradualmente dall'ultimo levare della battuta al battere, così da far

cadere l'accento tonico in corrispondenza di quello metrico) e il salto di terza ascendente *do₃-mi₃*. Dal punto di vista del profilo melodico l'ultima soluzione introduce un motivo di maggiore varietà, laddove passa da un'intonazione sostanzialmente monotona e "terrazzata" sulla progressione *mi₃-re₃-do₃* (prima di chiudere con il movimento ascendente) a un profilo arcuato che, partendo dal *sol₃*, prima scende al *do₃* per poi terminare sul *mi₃*. La variante verbale percorre una traiettoria opposta, verso una maggiore uniformità con le soluzioni già proposte nei primi due versi. Se nella configurazione originaria di questa sezione si era optato per due versi "doppi", rispettivamente di 15 (7+8) e 16 (7+9) sillabe a seguire la combinazione novenario+ottonario iniziale, nella riscrittura la soluzione è quella di due decasillabi con lo stesso schema accentuativo "in battere" (**Cer**co un| **pun**to| **che** mi| **sal**ve|**rà** // **Re**sta| **chi** non| **re**tro|**ce**de|**rà**).

Oltre all'elaborazione del post-ritornello, di cui si è appena tracciato un sintetico profilo, la scrittura della seconda strofa del brano ha rappresentato un punto di confronto centrale nelle fasi di scrittura collaborativa (Figg. 6-7). La questione, in questo frangente, si è concentrata sull'elaborazione di una sezione parallela rispetto alla prima strofa, in quanto a metrica, ma contrastante in termini di scenario. Tale spostamento aveva rappresentato un problema sul quale Fusaro stesso si era applicato in precedenza senza trovare una soluzione soddisfacente, ed era il principale motivo per il temporaneo abbandono dell'abbozzo della canzone nel periodo precedente il workshop. Lo spostamento semantico desiderato da Fusaro doveva muovere l'ambientazione dall'area del "lavoro" a quella della "formazione/Università"; su questo passaggio si è concentrato il *brainstorming* collettivo che è risultato nella formulazione definitiva del testo, nel corso del terzo giorno di workshop.

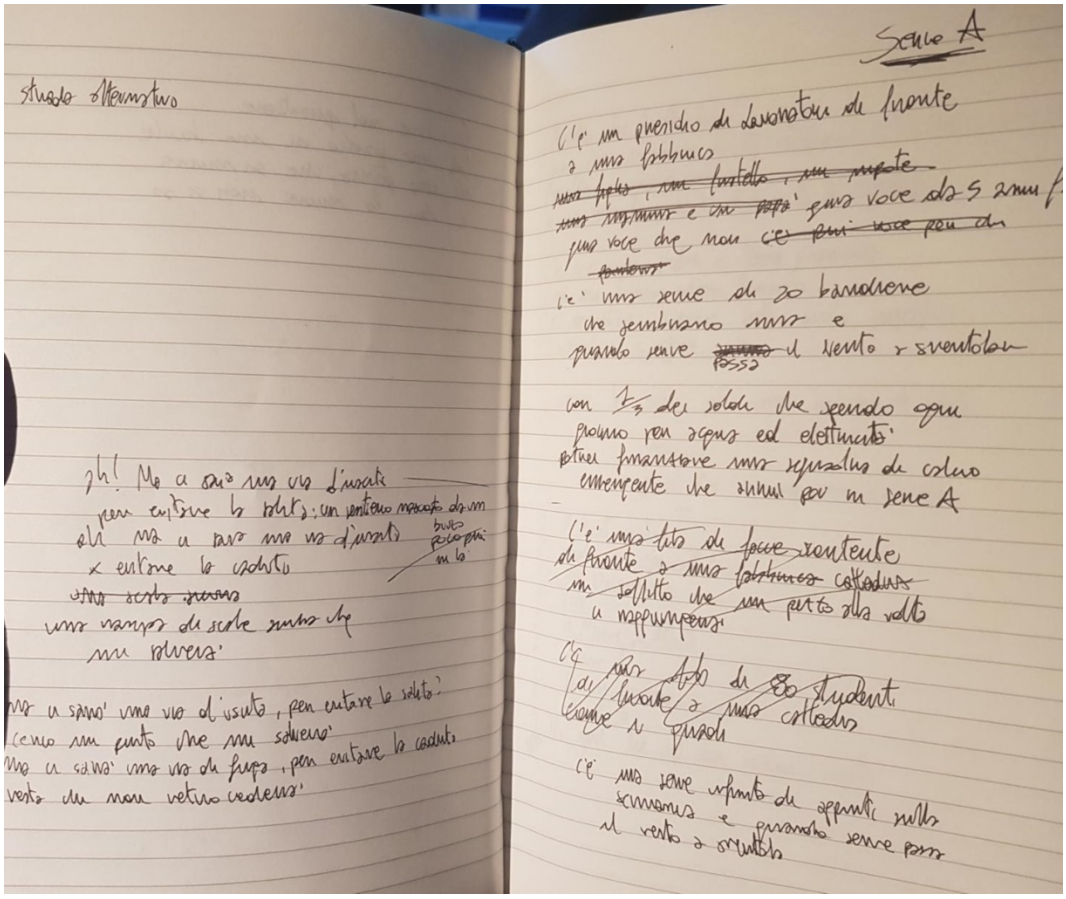

FIG. 6. *Serie A*, testo manoscritto della canzone, dal quaderno di appunti di Fabrizio Fusaro.

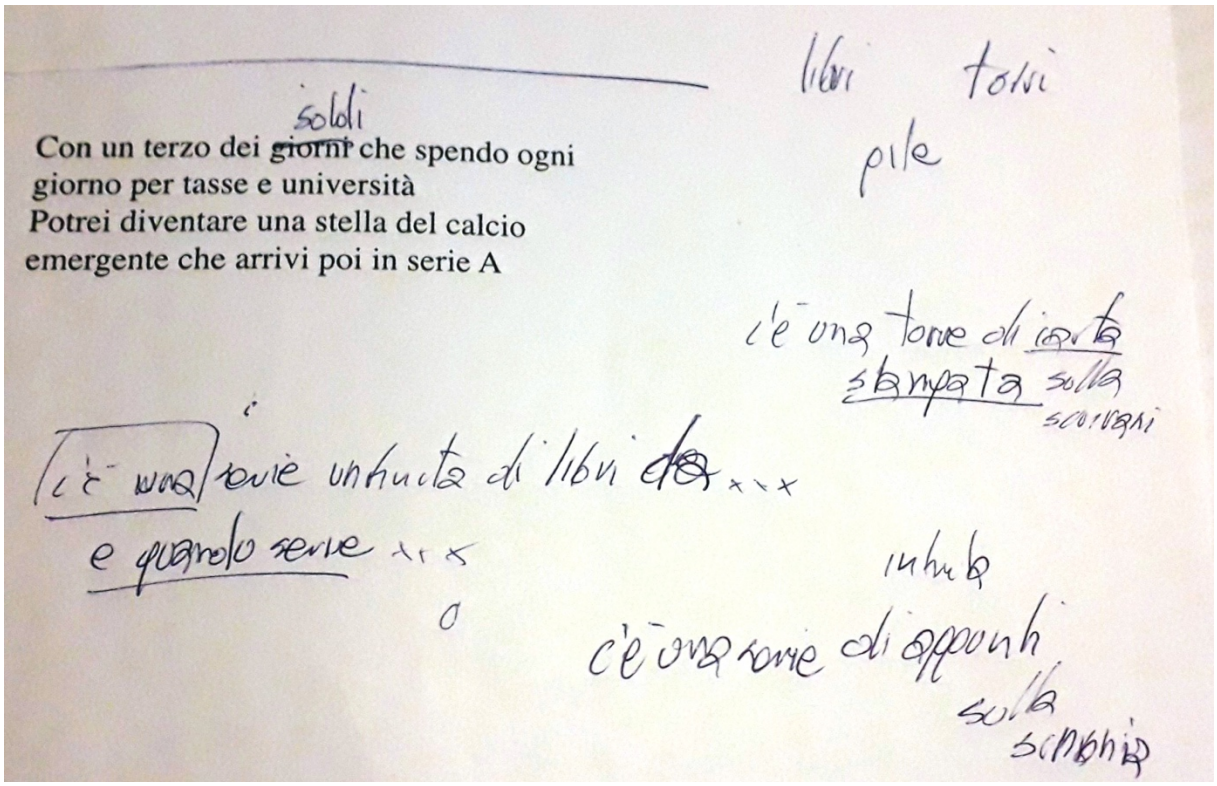

FIG. 7. *Serie A*, appunti del *brainstorming* per la scrittura del testo della II strofa, particolare (Alessandro Bratus, 15/05/2019).

A livello sintattico, la scrittura della strofa si concentra subito sulla strategia del parallelismo, mentre l'ambito semantico rimane lo stesso già ipotizzato da Fusaro (forse su influenza della variante fabbrica/cattedra nella versione manoscritta). Muta gradualmente l'immagine complessiva proposta dalle parole, secondo una progressione che si può schematizzare nella tabella seguente:

(1)	**C'è una fila di** facce scontente **di fronte a una** ~~fabbrica~~ **cattedra** Un soffitto che un pezzo alla volta li raggiungerà
(2)	**C'è una fila di** ottanta studenti **di fronte a una cattedra** Come i quadri…
(3)	**C'è una** serie infinita di appunti su una scrivania E quando serve passa il vento a sventolar

Ciò che rimane è una sorta di calco della prima strofa: se le ipotesi precedenti andavano nella direzione di permutare gli elementi del primo verso mantenendo i sintagmi iniziale e finale ("Cè una fila di" e "di fronte a una"), la versione licenziata collettivamente cambia invece il primo verso per mantenere la chiusa della prima strofa. Il fuoco si sposta dalla dimensione pubblica a quella privata (segnalata dal cambiamento di ambientazione, dalla cattedra alla scrivania) facendo leva sui sinonimi di "fila" (che diventa, negli appunti, "pila", "torri", e "serie (infinita)" di "libri" prima di arrivare ad "appunti") dato il mutato campo di riferimento. La versione vergata su carta riporta una versione scorretta del testo con la parola "serie" (a riprendere anche il termine centrale della canzone nelle sue diverse accezioni, come già accadeva nel terzo verso della prima strofa), poi trasformata nella performance vocale in "pila" per meglio rispondere alla struttura della melodia. L'immagine dei fogli di carta sparsi sulla scrivania, inoltre, rende possibile riprendere il verso finale della prima strofa, dando luogo a una configurazione modulare in cui la variazione dell'attacco del nuovo ciclo strofa-ritornello (dimezzato) e la ripresa dell'elemento terminale potenzia, attraverso la ripresa abbreviata, la funzione narrativa della sezione con il suo cambio di scenario dalla fabbrica all'università.

La fase che stiamo commentando in questo paragrafo è testimoniata da una pluralità di versioni della canzone registrate durante la residenza creativa, che ne permettono di seguire l'elaborazione in modo particolarmente dettagliato. La forma più semplice per visualizzare il percorso svolto nel corso del laboratorio è quello della rappresentazione delle diverse versioni di *Serie A*, dai primi abbozzi precedenti al momento del workshop fino al provino registrato a Cremona, come tracce sincronizzate all'interno della visualizzazione di una DAW (in questo caso Reaper, Fig. 8). La sovrapposizione delle diverse fasi in serie cronologica rende evidente il tipo di trasformazioni attuate nel corso di questo momento nella storia della canzone; nell'elenco seguente alla Figura 3 se ne proporrà una sintetica rassegna per evidenziarne gli esiti.

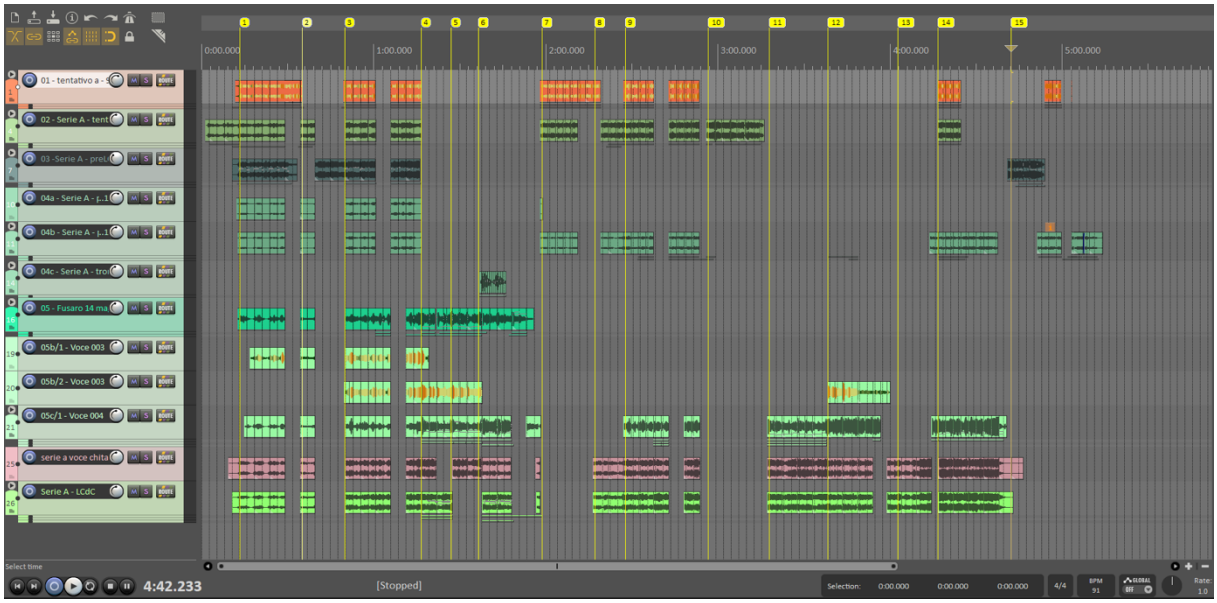

FIG. 8. *Serie A*, visualizzazione sinottica delle diverse versioni della canzone, in serie cronologica, ottenuta attraverso la sincronizzazione e il taglio dei diversi file audio attraverso il programma Reaper.

Nella Figura 8, le versioni nei primi tre canali (tracce 1, 4, 7 sull'estrema sinistra) sono precedenti *La Città della Canzone*, dal quarto al sesto canale (tracce 10, 11, 14) sono raccolte due versioni presentate dal cantautore durante il primo giorno di workshop – inclusa la nota vocale con la prima idea del motivo di tromba (traccia 14) del 13 maggio 2019 – il settimo (traccia 16) risale al 14 maggio (elaborazione del post-ritornello), le versioni dall'ottava all'undicesima sono state realizzate il 15 maggio e presentano l'aggiunta della parte di tromba (tracce 19, 20, 21, 25), la dodicesima è la registrazione del provino (16 maggio, traccia 26). Ciò che questa visualizzazione rende palese è la progressiva espansione della struttura base della canzone, la sua progressiva articolazione strutturale a partire un nucleo che fin dal principio prevedeva la ripetizione di un ciclo (strofa/ritornello), il culmine performativo nel finale del pezzo. Vediamo, ora, come questo processo può essere ripercorso facendo riferimento ai *marker* della Fig. 8:

- **M1:** rispetto all'unica versione che presenta un attacco su un giro armonico "a vuoto" (traccia 4) si cristallizza praticamente da subito la scelta di iniziare *Serie A* con la sola voce, in anacrusi rispetto all'attacco dell'accompagnamento strumentale;
- **M2**: a partire dal *tentativo b* (traccia 4) si introduce la variante "frigia" con la quale termina il giro armonico della strofa (da F/A-C-G/D a F/A-E/B-F/A). Questo movimento, inoltre, fornisce lo slancio per l'attacco della sezione del pre-ritornello, che inizia in corrispondenza del prossimo marker;
- **M3**: tra questo e il successivo marker si trova una variazione del ritornello che, già all'inizio de *La Città della Canzone*, ma in una fase successiva a quella dei primi abbozzi realizzati da Fusaro in solitaria, presenta un diverso il giro armonico e il motivo caratteristico della ripetizione finale del sintagma "serie A";
- **M4/6**: l'ampia spaziatura presente nei primi canali evidenzia il lavoro di scrittura ed elaborazione collettiva avvenuto nel corso del workshop cremonese, con l'aggiunta

della sezione del *bridge* e del motivo di tromba (M6) a terminare la prima ripetizione del ciclo strofa-ritornello. Si noti inoltre, nell'ultimo canale, la scelta di ridurre la prima occorrenza del post-ritornello, così da introdurre una variante strutturale rispetto alla ripresa del ciclo (M5);

- **M7/9**: nella seconda esposizione della strofa si evidenzia la scelta di dimezzare la sezione secondo le coordinate commentate in precedenza (M8), per poi riallinearsi alle altre versioni con l'attacco del pre-ritornello (M9);
- **M10**: si trova qui la prima attestazione del giro armonico con l'anticipo del ritmo armonico, punto di partenza per la variante melodica conclusiva della strofa. A questa sincope ritmica, inoltre, può essere ricondotta l'idea del motivo suonato dalla tromba. Si tratta di un frammento con una funzione generalmente culminativa, inizialmente pensato esclusivamente come finale e poi elaborato, scorporandone alcuni tratti, per arricchire di ulteriori elementi la struttura complessiva della canzone;
- **M11/13**: seconda ripresa del *bridge* (M11) e del motivo di tromba (M12), nella versione del provino di proporzioni doppie rispetto alla prima esposizione. La ripetizione è funzionale a conferire maggiore enfasi allo svuotamento dell'organico in corrispondenza dell'ultima ripresa del ritornello (M13), su un ritmo improvvisamente più lento dell'accompagnamento di archi e chitarra acustica, e poi rapidamente riempito per riempire il ritornello finale;
- **M14**: ripresa della variante conclusiva del ritornello, così come ipotizzata già nelle primissime fasi di scrittura della canzone (*tentativi a* e *b*, tracce 1 e 4), a completare l'espansione complessiva dell'abbozzo iniziale;
- **M15**: differenti ipotesi per il finale, in cui si riprendono elementi già visti in precedenza, lasciati qui al termine della visualizzazione in quanto non sovrapponibili in forma sinottica, con riferimento al provino (ultima traccia, in basso nella Figura 8).

A questa lettura sistematica dell'evoluzione strutturale della canzone si possono aggiungere alcune considerazioni sull'ultimo aspetto pertinente a questa fase dell'elaborazione di *Serie A*, ovvero l'arrangiamento. Quest'ultima fase del lavoro vede l'ingresso in scena di una nuova figura, quella di Alberto Bianco, cantautore e produttore che interviene nel quarto e quinto giorno di laboratorio per assistere alle operazioni di registrazione e definizione del provino. In questo frangente, l'inserimento di un nuovo attore non apporta cambiamenti a livello strutturale (con l'unica eccezione del dimezzamento del primo post-ritornello) ma si concentra sul coordinamento delle forze in campo per la realizzazione di una versione minimamente "strumentata" della traccia. Bianco pone attenzione a due elementi in particolare: la figura ritmica del battito di mani con un ritmo "da stadio" (a rinforzare anche timbricamente la metafora sportiva), e la definizione delle linee di una coppia di archi (violino e viola) per caratterizzare il passaggio tra le varie sezioni e valorizzare il *crescendo* enfatico del brano. La prima strofa viene così a differenziarsi dalla seconda grazie ai gesti in *pizzicato*, il secondo ritornello dal primo tramite l'armonizzazione a valori ritmici ampi, il primo intervento della tromba a seguire il post-ritornello è punteggiato da brevi cellule ritmiche laddove il secondo intervento presenta un controcanto melodicamente articolato, le note lunghe della

tromba nel lancio precedente all'ultimo ritornello hanno un ingresso particolarmente morbido per mescolarsi più agevolmente con il modo d'attacco caratteristico degli strumenti ad arco. La concentrazione del collettivo, in altre parole, si sposta dalla dimensione orizzontale della scrittura a quella verticale del timbro, fino ad articolare all'interno della progressione temporale una pluralità di soluzioni differenti.

Si noti come, nella descrizione del processo, agli interventi di figure dotate di un grado di autorevolezza maggiore e a cui si affida la conduzione di alcune fasi della realizzazione corrisponda una contrazione delle parti o una loro elaborazione, mentre la scrittura – intesa come aggiunta di elementi nuovi o elaborazione della dimensione testuale o musicale – è affidata all'invenzione individuale o al confronto all'interno di un gruppo di pari. Proprio l'alternanza tra queste due soluzioni organizzative e modalità di azione sul materiale musicale, in senso additivo o sottrattivo a seconda degli attori in gioco, dà luogo al progressivo raffinarsi del risultato finale: il riconoscimento del contributo di entrambe le modalità di lavoro sottolinea il valore cruciale delle relazioni e delle interazioni personali nel corso dell'atto creativo, in quanto catalizzatori delle trasformazioni del materiale musicale. Se il lavoro tra pari (o con chi in quel momento viene coinvolto in questa veste nel processo) favorisce relazioni di condivisione e la possibilità di stabilire un flusso di coscienza collettivo in grado di far emergere elementi di novità, la fiducia accordata a figure di (momentanea o riconosciuta) autorevolezza permette di selezionare le idee emerse nelle fasi precedenti, così da direzionare il risultato e arrivare a soluzioni condivisibili. La scrittura dell'oggetto fonografico si configura così come un esercizio ricorsivo di *problem solving* in cui ogni cambiamento impatta sull'intera struttura, piuttosto che un processo in cui teleologicamente si procede da un punto iniziale a un punto finale secondo una progressione linearmente orientata.

3.3. LA CANZONE IN STUDIO (CON UN'ADDENDA SU BRICIOLE)

L'ultima fase della lavorazione di *Serie A* coincide con la cristallizzazione della canzone nella traccia fonografica. Nel contesto di questo articolo può essere trattata a partire dalle differenze con la versione pubblicata a testimonianza dell'esperienza laboratoriale e quella inserita nell'album.[27] Qui cambiano gli attori in campo: le trasformazioni vedono coinvolti il produttore Alessandro Bavo, i musicisti del Duopotrio, e ancora – ma in una fase ulteriore – Alberto Bianco. Su questa porzione del processo non ho esperienze di prima mano; le notizie e le informazioni sono raccolte attraverso il lavoro di analisi comparativa delle tracce e le informazioni fornite retrospettivamente da Fabrizio Fusaro nel quadro di una discussione e di un aggiornamento periodico sui lavori relativi al brano in questione.

Nel complesso si può rappresentare visivamente quest'ultimo passaggio nella trasformazione di *Serie A* attraverso l'accostamento delle due tracce sulla DAW Reaper e il loro allineamento a partire dalle sezioni costruite sullo stesso materiale (Fig. 9). Infatti,

[27] La prima versione è reperibile sulla pagina SoundCloud del progetto *La Città della Canzone* (https://soundcloud.com/la-citt-della-canzone), per la seconda si faccia riferimento alla versione presente sull'album digitale *Di quel che c'è non manca niente.*

a dispetto di un *sound* complessivo molto differente, la struttura e le tracce base della canzone (in particolare chitarra e voce) sono rimaste inalterate, e permettono di apprezzare ancora meglio quel processo di progressiva solidificazione della traccia attorno ad alcuni elementi invarianti.

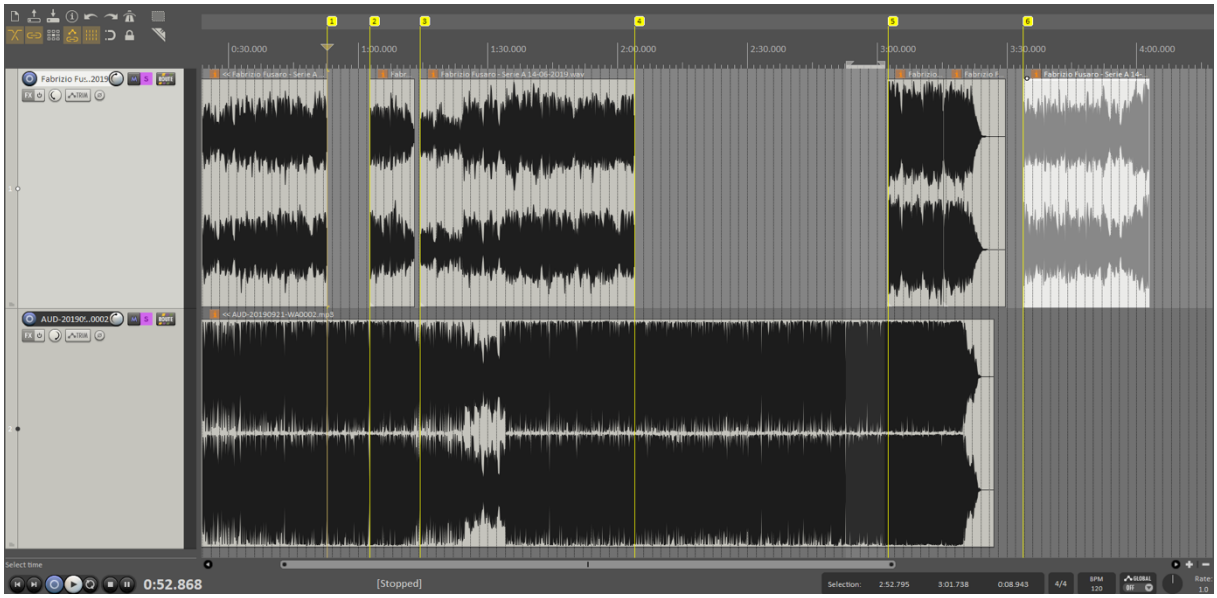

FIG. 9. Fabrizio Fusaro, *Serie A*. Comparazione della versione finale del workshop *La Città della Canzone* con la traccia fonografica, allineate grazie alla presenza di parti registrate comuni.

La trasformazione della traccia visibili in figura hanno conseguenze di ordine formale, timbrico e comunicativo che possono essere sintetizzate nell'elenco seguente:

- **M1**: l'attacco della canzone si presenta da subito molto diverso, immerso – nel caso della traccia fonografica – in un ambiente risonante e animato da un impulso ritmico sulle basse frequenze, su cui si innesta un *pattern* percussivo ad accompagnare l'ultimo verso della strofa. Quest'inizio anticipa l'allargamento dello spettro sonoro che arriverà con il pre-ritornello. Nel ritornello vengono affiancate una serie di voci a far da eco a quella principale, riprendendo l'elemento verbale "serie A" su diversi registri e posizioni nello spazio frequenziale e timbrico. Infine, il *bridge* è la sezione che presenta le più spiccate differenze rispetto alla versione elaborata nel corso del workshop: cambia il testo, nella direzione di una più esplicita esposizione della metafora calcistica (*cerco un punto che mi salverà… resta chi non retrocederà*), l'arrangiamento per archi viene sepolto dalle altre linee strumentali, la durata della sezione viene raddoppiata (in corrispondenza del *marker* 1 indicato nella figura), muta il giro armonico di riferimento;
- **M2**: il breve interludio strumentale che collega le due ripetizioni del ciclo strutturale della canzone è affidato alla tromba nella versione realizzata durante il workshop e ha una durata complessiva di 4 battute e mezzo da 4/4, mentre nella versione discografica la stessa linea melodica è cantata dalla voce e la durata totale viene portata a cinque battute;

- **M3**: la ripresa della parte percussiva in corrispondenza dell'inizio della seconda strofa contrasta con la soluzione di arrangiamento elaborata durante il laboratorio. Nel pre-ritornello, al contrario, le due versioni si riallineano nel disegnare una breve sezione in cui è in primo piano il timbro degli archi. La versione discografica, inoltre, riprende e potenzia l'elemento del battito di mani, qui registrato in maniera volutamente "sgranata" (i battiti non sono perfettamente sincronizzati), così da enfatizzarne il carattere collettivo, e posizionato sul terzo tempo di ogni misura;
- **M4**: si evidenzia qui la variante strutturale più notevole, in corrispondenza dello *special* interamente cantato da Alberto Bianco, che si innesta sull'ennesima variante del giro armonico (Rem-Fa-Mi). Si tratta di una sequenza armonica che riprende, nello scivolamento di semitono dei due accordi finali, quella sorta di "cadenza frigia" che segna il passaggio tra strofa e pre-ritornello. Dal punto di vista verbale questo punto introduce uno sguardo retrospettivo sulla metafora principale della canzone, così da sottolinearne ulteriormente il carattere illusorio della ricerca del successo in maniera semplicistica. Va precisato che tale aggiunta non era pianificata da parte di Fusaro e Bavo; l'idea originaria era solamente quella di un raddoppio delle parti vocali dei ritornelli da parte di Bianco. L'aggiunta di una sezione, realizzata a partire dall'estrazione e il trattamento a mo' di *loop* di un passaggio armonico della traccia già quasi finalizzata è stata una proposta autonoma da parte di quest'ultimo. In tal modo, Bianco ha introdotto la sua presenza e figura artistica in maniera più incisiva nel brano del collega più giovane, sfruttando anche la differenza generazionale per rafforzare il nucleo concettuale della canzone con un ulteriore sguardo retrospettivo. La sezione termina con una ripresa del *bridge* (*Ma ci sarà una via di fuga…*), cantata da Fusaro e Bianco a voci alternate;
- **M5**: con il finale le due versioni si riallineano e sono sostanzialmente sovrapponibili. La traccia della versione discografica presenta l'accompagnamento percussivo consueto nel ritornello e la ripresa di alcuni versi dello *special* a ispessire la trama ritmica e timbrica. Infine, sullo sfumare dell'ultimo accordo, viene ripetuto il verso "Resta chi non retrocederà", a suggellare la metafora fondamentale su cui è costruito il testo;
- **M6**: evidenzia uno spazio strumentale sostituito dallo *special* cantato da Bianco e dall'ultimo lancio del ritornello, espunta dalla versione discografica.

In generale, possiamo vedere come le trasformazioni occorse alla canzone nel corso della sua vicenda successiva al workshop dimostrino ulteriori elaborazioni del materiale, con due obiettivi specifici: in primo luogo, allineare il carattere della traccia a quello dell'album, così da permettere un suo inserimento all'interno di una continuità timbrica e sonora e, in secondo luogo, sostenere una più chiara esposizione del messaggio generale del pezzo. In questo processo possiamo confermare alcune delle logiche già osservate nei passaggi precedenti: le fasi in cui si elabora nuovo materiale (il lavoro di gruppo sulla nuova sequenza armonica del post-ritornello, la nuova sezione cantata da Alberto Bianco) sono il frutto di un lavoro tra pari o individuale; gli interventi proposti ed attuati da Alessandro Bavo in collaborazione con Fusaro e i suoi musicisti sono nella maggior parte

dei casi di tipo rielaborativo, di sostituzione o di eliminazione di materiale preesistente. Questo dato, ancora una volta, conferma la stretta relazione esistente tra rapporti di tipo verticale/orizzontale tra gli attori in gioco e la natura delle modifiche apportate al materiale stesso, oltre a confermare nuovamente la natura non lineare dei processi creativi.

Il caso di *Serie A* rappresenta un percorso particolarmente articolato di processo creativo ed è eccezionale per la quantità di materiali e di spunti a disposizione per il lavoro di ricerca, per di più supportato dai protagonisti, che hanno offerto il loro contributo alla ricostruzione del percorso. Questo non vuol dire che non si possa, anche nel caso di percorsi testimoniati da una quantità di materiale più esigua, provare a ricostruire le dinamiche della creatività intorno alla canzone, nella sua duplice natura di forma compositiva e artefatto sonoro. Di un altro brano dello stesso Fusaro, *Briciole*, mi sono occupato brevemente per un altro lavoro già edito, concentrandomi in quel caso sul valore fondativo di un particolare gesto vocale per lo sviluppo della versione definitiva della canzone (Bratus 2023). Mi preme sottolineare come, anche in quel caso, lo sviluppo sia partito da un nucleo minimo già provvisto di una precisa idea semantica, melodica, ritmica, dalla quale, per rielaborazione o ricerca di contrasto, si è arrivati alla configurazione finale del brano. Racconta Fabrizio Fusaro, in *tandem* con il produttore Alessandro Bavo:

> FF - Sul quadernetto ho scritto, non so in che pagine, "fammi parte di te" e suonando ho fatto [mima un accordo al pianoforte e lo canta con la voce].
> AB – […] partire dalla frase è più facile. Io ho partecipato a tantissime *session* di scrittura. Il *songwriter* furbo è quello che dice facciamo un pezzo che parla di e si chiama così. C'è già la base fatta. "Ah allora facciamolo che deve avere questo basso". Ti mette subito in chiaro il discorso.[28]

A discendere da quel primo nucleo si sono poi sviluppati i dettagli del brano fino ad arrivare alla configurazione finale, frutto di un lavoro condiviso sulle principali questioni di ordine strutturale, melodico, timbrico. A tale origine collaborativa si possono ricondurre una serie di scelte caratterizzanti il brano: il taglio strutturale più caratteristico della canzone, ovvero quello della parte finale della seconda strofa, motivato dal desiderio di inserire una ulteriore parte strumentale o a contrasto – a lungo cercata e mai trovata – la ricerca di una conclusione in grado di chiudere la canzone in maniera circolare, speculare all'inizio sollecitando un nuovo ascolto immediato della traccia, il gesto vocale più acuto del ritornello – inconsueto per la scrittura di Fusaro, la cui ideazione risale a una sessione di prova e a un suggerimento di Bavo stesso. Ciò che si verifica in questi casi è il risultato di due fattori convergenti:

> the customary practices, languages and symbol systems specific to popular music, as well as the socially organised world in which the individual operates - which includes industry

[28] Alessandro Bavo e Fabrizio Fusaro, comunicazione personale, 30 marzo 2022.

> functionaries, producers, engineers, media operatives and audiences - not only constrain but also enable the act of creativity to occur. (McIntyre 2006: 203)

Come nel caso di *Serie A*, l'azione creativa non solo prende forma attraverso ma è resa possibile (il passaggio che nella citazione da McIntyre oppone il verbo *constrain* a *enable*) proprio dalle relazioni e dalle interazioni tra individui che accadono nel corso della sua elaborazione, con la traccia fonografica a testimoniare la stratificazione di tale processo. Nei due esempi trattati nelle pagine precedenti, tale sovrapposizione di fasi è ben percepibile nel confronto tra versioni intermedie e traccia discografica, con quest'ultima a testimoniare il lavoro di sintesi e montaggio compiuto a partire dai materiali preesistenti.

4. TRASFORMAZIONI E GERARCHIE NEL PROCESSO CREATIVO, TRA LAVORO EMOZIONALE E PROBLEM SOLVING

La configurazione in senso rizomatico dei processi creativi nella *popular music*, così come la necessità di una flessibilità organizzativa nella ricerca dell'innovazione si dimostra un aspetto caratteristico che appartiene non solo alla pratica del *songwriting* bensì sembra essere un tratto isomorfo del campo delle industrie creative. Descrivendo l'industria musicale più di un quindicennio fa, già gli economisti Mark Lorenzen e Lars Frederiksen descrivevano in questi termini il bilanciamento instabile tra sperimentazione e lavoro a progetto nella produzione discografica:

> This industry is characterized by demand uncertainty, economies of speed, and high skill division and task complexity within product innovation. The result is that product innovation is organized in projects to facilitate experimentation, and that these projects are carried out on the market rather than within firms. This is an efficient form of project organization only because of the high degree of organization and management of the market within the recorded music industry, in the guise of active leaders/boundary spanners, social institutions and geographical clustering in particular cities. (Lorenzen, Frederiksen 2006: 207)[29]

Rispondere a una tale configurazione del settore richiede l'alternanza tra differenti approcci, da quelli maggiormente verticali e gerarchici fino a quelli orizzontali, tra pari, che favoriscono l'elaborazione di nuove idee e la messa a fuoco di elementi non considerati fino a quel momento.

Nel presentare *La Città della Canzone* come modello di collaborazione che favorisce l'emergere di un'autorialità collettiva, io e Claudio Cosi proponevamo una visione dell'azione collaborativa come animata dal senso di fiducia reciproca conseguente alla consapevolezza comune di lavorare per raggiungere il miglior risultato possibile, a

[29] Per un'ulteriore discussione della natura collaborativa e frammentaria della produzione discografica in quanto insieme di progetti identificabili con le singole tracce di un album, si veda Watson 2015: 104-118.

prescindere dal riconoscimento di uno statuto autoriale di ogni singolo collaboratore.[30] Si può aggiungere ora a quel quadro la considerazione della tipologia di processi di trasformazione del materiale musicale come specchio delle relazioni interne ai gruppi di lavoro che accompagnano le varie fasi di elaborazione di una canzone registrata. La visione conflittuale del processo creativo, sostenuta dai modelli "sistematici" e industriali, si riconfigura così in una ricerca collettiva di un risultato che risponde ai due requisiti di risultare innovativo e soddisfacente per tutte le parti coinvolte. Una simile traiettoria nella direzione della ricerca del consenso di un gruppo di collaboratori riconduce il processo artistico alla sfera del personale, all'*emotional labour* così definito nella letteratura sociologica.[31] In questo quadro, la capacità di bilanciare la componente emotiva del proprio lavoro con quella più propriamente tecnica è riconosciuta da sempre più parti come una delle capacità cruciali nel campo creativo musicale:

> The narratives of the interviewed musicians and music industry workers indicated that thinking about and negotiating personal feelings and social relations takes up considerable time and requires deliberate effort, and that this emotional labour is closely tied to the collaborative creative process. (Barna 2022: 116)

Nell'esperienza de *La Città della Canzone* lo sforzo di condivisione necessario per condurre tale lavoro emozionale è mitigato (ma non eliminato) da diversi fattori: il contesto didattico, che incoraggia l'orizzontalità dei rapporti e sottolinea la distanza dalla sfera del "professionale" più usuale per quel tipo di azione creativa, l'enfasi sul processo e non sul prodotto finale, la vicinanza generazionale tra cantautori emergenti e studenti, il coinvolgimento diretto di questi ultimi nell'attività di ricerca di soluzione a problemi di ordine estetico, comunicativo, compositivo. L'azione combinata di queste circostanze, insieme alla presenza di momenti maggiormente strutturati in senso didattico condotti dai *tutor* professionisti, assicura che entrambe le tipologie di lavoro, quello di messa a punto di nuovo materiale e quello di elaborazione/selezione, rispondano alle esigenze delle diverse fasi del processo creativo.[32]

Come si è illustrato nel caso di *Serie A*, anche nelle lavorazioni del brano successive al workshop la presenza di queste due tipologie di interazione non è esclusiva del contesto

[30] In quell'occasione proponevamo di assimilare tali interventi a quella che in ambito letterario viene definita "revisionary authorship", ovvero il contributo di qualsiasi natura che – agendo su un oggetto già definito, mira a influire sul miglioramento della sua efficacia comunicativa. Si cfr. Bratus e Cosi 2017.

[31] Per la definizione di *emotional labour* si veda Hochschild 1983. Nel caso specifico, inoltre, non va sottovalutato il ruolo delle aspettative e della validazione sociale dei ruoli: i cantautori emergenti arrivano al workshop al termine di un processo di selezione che gli assegna una posizione precisa e li qualifica come "cantautori" (perlomeno temporaneamente) indipendentemente dal loro statuto professionale al di fuori del contesto laboratoriale. Sulla relazione tra *emotional labour* e identità personale si veda anche Ashforth e Humphrey 1993.

[32] In tutt'altro campo disciplinare, quello della geografia umana, l'interazione tra fattori di ordine diverso è stato da tempo proposto quale istanza determinante la qualità delle pratiche di lavoro condiviso, focalizzandosi proprio sui processi di costruzione di fiducia quale elemento centrale: «collaborative practices, trusting relationships, and network associations are situated within distinct times,places, and interactive spaces through particular combinations of materials, symbols, social practices, and institutions» (Murphy 2006: 443).

laboratoriale. Ciò che favorisce la creatività, potremmo dire con una formula, non è lo stabilirsi di gerarchie o la quantità di lavoro speso individualmente o all'interno di un gruppo di pari, quanto l'interazione tra una pluralità di situazioni in grado di rispondere alle necessità di definizione di un nuovo prodotto artistico. Intendere in questo modo la creatività sposta l'attenzione da una dimensione autoriale a una dimensione antropologica, nella quale la creazione artistica non è necessariamente l'espressione di un'intenzionalità quanto delle circostanze nelle quali si è verificata. Così come nel caso delle capanne Maori studiate da Alfred Gell:

> What gets built is whatever seems the best possible compromise in the light of all the practical difficulties and constraints entering into the situation; given that the decision to build 'something or other' has already been taken. […] Through the study of these artefacts, we are able to grasp 'mind' as an external (and eternal) disposition of public acts of objectification, and simultaneously as the evolving consciousness of a collectivity, transcending the individual cogito and the coordinates of any particular here and now. (Gell 1998: 257-258)

Le circostanze fattuali, materiali, di cui l'oggetto si rende testimone sono rilevanti in quanto frutto di un processo che avanza dialetticamente e in modo ricorsivo, nutrendosi del confronto tra individuo e collettività. Lo studio delle trasformazioni dell'oggetto artistico nel corso del processo creativo permette di leggere la cristallizzazione tanto delle intenzioni espressive quanto dei rapporti interni alla micro-comunità che l'ha elaborato, ridefinendo la creatività in quanto ambito di incontro tra dimensioni relazionali, estetiche, materiali.

Il profilo di tali trasformazioni riconduce il processo di scrittura ed elaborazione di una traccia sonora a quello di una progressiva messa a fuoco di questioni – in primo luogo di efficacia espressiva e comunicativa – che vengono risolte via via che la realizzazione procede verso il suo punto conclusivo. Una dinamica di graduale *problem solving*, in altre parole, nella quale diventa centrale l'acquisizione (o la convocazione all'interno del gruppo di lavoro) di una tavolozza di competenze adatta a rispondere alle situazioni che possono verificarsi nel processo creativo:

> The critical characteristics of problem solving are that the situation be novel and that the person devise a sequence of operators that changes the problem into the goal. Since the person has never been in the situation before, if he or she solves the problem then the solution must be novel. Thus, problem solving requires *creative thinking* […]. The novelty of a problem means that you must go beyond what you know and devise a method that is new for you and that fits the situation you are facing. (Weisberg 2006: 126)

La capacità di imparare dall'esperienza e di saper riapplicare i metodi acquisiti a nuove condizioni di *impasse* diventa il principale requisito per raggiungere quella *expertise* ripetutamente invocata dagli studiosi che hanno cercato un approccio pragmatico,

fattuale, allo studio dei processi creativi (Hass, Weisberg 2009; 2015).[33] Da qui passa anche una possibile didattica della creatività, la quale avrebbe il fondamentale compito di educare alla consapevolezza delle strategie individuali di approccio alla ricerca di soluzioni a problemi inediti, secondo la premessa per cui «if a creative individual understands the normal thought processes involved in high-level creativity, he or she might apply such knowledge to individual creative endeavors» (Hass, Weisberg e Choi 2012: 477).

In quest'ottica, una riflessione in coda riguarda il cambiamento apportato in questo scenario dalla tecnologia digitale. Quest'ultima, infatti, ha causato un mutamento anche nelle dinamiche della creatività: nello studio di registrazione si è, infatti, assistito a una generalizzata "casualizzazione" dei processi formativi e a una moltiplicazione delle possibili vie di accesso all'ambito creativo (Leyshon 2014: 110-137). Una delle conseguenze di queste novità è stata proprio la valorizzazione delle qualità relazionali: nel momento in cui è aumentata la disponibilità di mezzi per la realizzazione di prodotti fonografici, la barriera di accesso allo studio di registrazione come luogo esclusivo della creatività fonografica si è notevolmente abbassata (*ivi*: 132-133). Al contempo, il digitale aiuta a evidenziare ciò che già era parte del campo stesso, ovvero la natura composita e distribuita della creatività in quanto azione di intermediazione in grado di stabilire «connections between artifacts and people, it can easily be seen that intermediaries as entities themselves are not purely either social or technical but formed from networks of social and material practices and products» (Revill 1998: 202). Le relazioni favorite dal lavoro in ambienti digitali sono, inoltre, complementari a un altro aspetto, più direttamente collegato alla valutazione qualitativa del materiale: «the twenty-first century is an era where technologically mediated creativity offers an expanded awareness of the aural sense as a dominant, and highly valued channel for aesthetic communication» (Smalley 2007: 82). La sensibilità al suono, al risultato finale dei processi messi in atto tramite la tecnologia diventa centrale, in altre parole, nel momento in cui l'accessibilità ai mezzi di produzione rende possibile la partecipazione al processo creativo anche di chi abbia competenze per nulla o ben poco formalizzate. La collaborazione, a questo punto, si esprime nello sforzo di stabilire un vocabolario comune, una tavolozza condivisa di colori tra tutti coloro che prenderanno parte al processo creativo. Per tale ragione le trasformazioni del materiale permesse dal digitale, pressoché infinite, non possono prescindere dalla capacità di esprimere agli altri le proprie idee, di farli entrare nel proprio mondo poetico ed espressivo, se l'obiettivo è quello di tradurre nella maniera più efficace un'idea in una forma concreta. Ancora una volta, a partire da tali processi si possono leggere le tipologie di relazioni stabilite nel corso delle diverse fasi del processo creativo, in seguito cristallizzate nel risultato finale di una traccia fonografica che è, in primo luogo, testimonianza materiale del suo stesso percorso di elaborazione.

[33] Nell'ambito specifico della musica, il caso dell'improvvisazione nel jazz come esempio di creatività basata sull'uso di formule melodiche è stato affrontato in Weisberg *et al.* 2004.

CONTENUTI MULTIMEDIALI

Audio

Disponibili su: https://www.soundethnographies.it/it/bratus-2025-multimedia/

Audio 1. Fusaro, *Serie A*, "tentativo a" (estratto) [00:56].
Registrazione privata (Torino, marzo-aprile 2019). Voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione digitale su smartphone.

Audio 2. Fusaro, *Serie A*, "tentativo b" (estratto) [00:26].
Registrazione privata (Torino, marzo-aprile 2019). Voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione digitale su smartphone.

Audio 3. Fusaro, *Serie A*, terza registrazione preliminare ("senza titolo") (estratto) [00:46].
Registrazione privata (Torino, marzo-aprile 2019). Voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione digitale su smartphone.

Audio 4. Fusaro, *Serie A*, nota vocale per la linea della tromba [00:09].
Registrazione privata (Cremona, 13 maggio 2019). Voce: Fabrizio Fusaro. Registrazione digitale su smartphone.

Audio 5. Fusaro, *Serie A*, prima presentazione della canzone durante il workshop *La Città della Canzone* (estratto audio, testo recitato ed estratto dalla performance) [01:33].
Archivio Associazione "La Città della Canzone" (Cremona, 13 maggio 2019). Voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione digitale (Canon Legria): G. Kevorkian.

Audio 6. Fusaro, *Serie A*, voce e chitarra guida (estratto) [00:32].
Archivio Associazione "La Città della Canzone" (Cremona, Mediateca del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, 15 maggio 2019). Voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Fonico: Nicola Carenzi (BeatBazar).

Audio 7. Fusaro, *Serie A*, provino (estratto) [00:21].
Archivio Associazione "La Città della Canzone" (sessione del 16 maggio 2019). Violino: Laura Sicignano; viola: Lorenzo Novelli; tromba: Stefano Costantini; voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione e missaggio: Nicola Carenzi (BeatBazar).

Audio 8. Fusaro, *Serie A*, versione discografica (estratto) [00:32].
Fusaro, *Di quel che c'è non manca niente*, album digitale, 31', Libellula Music, 2021 (su gentile concessione). Chitarra: Francesca Roca, basso: Gianluca Gallucci, batteria: Alessandro Negri, voce e chitarra: Fabrizio Fusaro. Registrazione e missaggi aggiunti, produzione artistica: Alessandro Bavo.

RIFERIMENTI

Anthony, Brendan, Paul Thompson e Toumas Auvinen
2020 'Learning the "Tracker" Process: A Case Study into Popular Music Pedagogy', *Journal of Popular Music Education*, 4 (2): 211-235.

Ashforth, Blake e Ronald Humphrey
1993 'Emotional Labor in Service Roles: The Influence of Identity', *The Academy of Management Review*, 18 (1): 88-115.

Barna, Emília
2022 'Emotional and Relational Labour in Music from a Feminist Perspective'. In Dagmar Abfalter e Rosa Reitsamer (a cura di), *Music as Labour. Inequalities and Activism in the Past and Present*, London, Routledge: 112-127.

Barrett, Margaret Sylvia e Joyce Estlund Gromko
2007 'Provoking the Muse: A Case Study of Teaching and Learning in Music Composition', *Psychology of Music*, 35 (2): 213-230.

Baker, Geoff
2022 '"In the Waiting Room": Digitisation and Post-neoliberalism in Buenos Aires' Independent Music Sector'. In Georgina Born (a cura di), *Music and Digital Media: A Planetary Anthropology*, London, UCL Press: 90-134.

Becker, Howard Saul
2008 [1992] *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press.

Bennett, Joe
2016 'Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams'. In Dave Collins (a cura di), *The Act of Musical Composition. Studies in the Creative Process*, London, Routledge: 139-169.
2017 'Towards a Framework for Creativity in Popular Music Degrees'. In Gareth Smith, Zack Moir, Matt Brennan, Shara Rambarran e Phil Kirkman (a cura di), *The Routledge Research Companion to Popular Music Education*, London, Routledge: 285-297.

Born, Georgina
2005 'On Musical Mediation: Ontology, Technology and Creativity', *Twentieth-Century Music*, 2 (1): 7-36.

Bratus, Alessandro

2023 ‘La voce oltre il frame: tecnologia, scrittura e produzione sonora nelle prassi produttive della canzone italiana attuale’. In Michela Garda (a cura di), *La mediazione tecnologica della voce*, Roma, Neoclassica: 99-124.

Bratus, Alessandro e Claudio Cosi
2017 *Not Exactly the Thing I Had in Mind: Collaborative Authorship in Songwriting and Unintentional Shared Intentions*, relazione presentata durante il convegno annuale del *Music and Philosophy Study Group* della Royal Musical Association (sessione tematica: *Rethinking Collaborative Authorship through Music*), Londra, 14 luglio 2017.

Burnard, Pamela
2012 *Musical Creativities in Practice,* Oxford, Oxford University Press*.*

Csíkszentmihályi, Mihály
2021 *Flow: Psicologia dell’esperienza ottimale,* Macerata, ROI.

Gell, Alfred
1998 *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press.

Gibson, Chris
2005 ‘Recording Studios: Relational Spaces of Creativity in the City’, *Built Environment*, 31 (3): 192-207.

Grabher, Gernot
2001 ‘Locating Economic Action: Projects, Networks, Localities, Institutions’, *Environment and Planning A: Economy and Space*, 33 (8): 1329-1331.
2002 ‘Cool Projects, Boring Institutions: Temporary Collaboration in Social Context’, *Regional Studies*, 36: 205-214.

Green, Lucy
2002 *How Popular Musicians Learn. A Way Ahead for Music Education*, Aldershot, Ashgate.

Hass, Richard e Robert Weisberg
2009 ‘Career Development in Two Seminal American Songwriters: A Test of the Equal Odds Rule’, *Creativity Research Journal*, 21 (2-3): 183-190.
2015 ‘Revisiting the 10-Year Rule for Composers from The Great American Songbook: On the Validity of Two Measures of Creative Production’, *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 9 (4): 471-479.

Hass, Richard, Robert Weisberg e Jimmy Choi

2010 'Quantitative Case-Studies in Musical Composition: The Development of Creativity in Popular-Songwriting Teams', *Psychology of Music*, 38 (4): 463-479.

Haddon, Elizabeth e Pamela Burnard
2015 'Conclusion: Musical Creativities and Entrepreneurship in Higher Music Education: Activating New Possibilities'. In Pamela Burnard e Elizabeth Haddon (a cura di), *Activating Diverse Musical Creativities*, London, Bloomsbury: 261-281.

Hennion, Antoine
1989 'An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music', *Science, Technology, & Human Values*, 14 (4): 400-424.

Hesmondhalgh, David e Sarah Baker
2011 *Creative Labour, Media Work in Three Cultural Industries*, London, Routledge.

Hochschild, Arlie Russell
1983 *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, Berkeley, University of California Press.

Howlett, Mike
2012 'The Record Producer as Nexus', *Journal on the Art of Record Production*, 6. https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-record-producer-as-nexus/.

Hughes, Diane, Mark Evans, Guy Morrow e Sarah Keith
2016 *The New Music Industries: Disruption and Discovery*, Cham, Palgrave.

Ingold, Tim
2016 *Making. Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London, Routledge.

Karlsen, Sidsel e Lauri Väkevä
2012 *Future Prospects for Music Education: Corroborating Informal Learning Pedagogy*, Cambridge, Cambridge Scholars.

Lapidaki, Eleni, Rokus de Groot e Petros Stagkos
2012 'Communal Creativity as Socio-musical Practice'. In Gary E. McPherson e Graham F. Welch (a cura di), *The Oxford Handbook of Music Education*, Volume 2, Oxford, Oxford University Press: 371-388.

Latukefu, Lotte e Irina Verenikina
2013 'Expanding the Master-Apprentice Model: Tool for Orchestrating Collaboration as a Path to Self-directed Learning for Singing Students'. In Helena Gaunt e Heide Westerlund (a cura di), *Collaborative Learning in Higher Music Education*, Aldershot, Ashgate: 101-121.

Lave, Jean ed Etienne Wenger
1991 *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lebler, Don
2008 'Popular Music Pedagogy: Peer Learning in Practice', *Music Education Research*, 10 (2): 193-213.

Lebler, Don e Donna Weston
2015 'Staying in Sync: Keeping Popular Music Pedagogy Relevant to an Evolving Music Industry', *IASPM Journal*, 5 (1): 124-138.

Lefford, Nyssim
2020 'Information, (Inter)action and Collaboration in Record Production Environments'. In Simon Zagorski-Thomas e Andrew Bourbon (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Music Production*, New York, Bloomsbury: 140-160.

Leyshon, Andrew
2014 *Reformatted: Code, Networks, and the Transformation of the Music Industry*, Oxford, Oxford University Press.

Lorenzen, Mark e Lars Frederiksen
2006 'The Management of Projects and Product Experimentation: Examples from the Music Industry', *European Management Review*, 2: 198-211.

Lovelace, Kay, Debra Lynn Shapiro e Laurie Weingart
2001 'Maximizing Cross-Functional New Product Teams' Innovativeness and Constraint Adherence: A Conflict Communications Perspective', *The Academy of Management Journal*, 44 (4): 779-793.

McIntyre, Phillip
2006 'Paul McCartney and the Creation of "Yesterday": The System Model in Operation', *Popular Music*, 25 (2): 201-219.
2008 'The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio', *The Journal on the Art of Record Prodution,* 3:

https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-systems-model-of-creativity-analyzing-the-distribution-of-power-in-the-studio/.

McIntyre, Phillip, Janet Fulton ed Elizabeth Paton (a cura di)
2016 *The Creative System in Action*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Murphy, James Thomas
2006 'Building Trust in Economic Space', *Progress in Human Geography*, 30 (4): 427-450.

Negus, Keith e Michael Pickering
2000 'Creativity and Cultural Production', *International Journal of Cultural Policy*, 6 (2): 259-282.

Orr, Susan
2010 'Collaborating or Fighting for the Marks? Students' Experiences of Group Work Assessment in the Creative Arts', *Assessment & Evaluation in Higher Education*, 35: 301-313.

Pendergast, Seth
2021 'Creative Music-Making with Digital Audio Workstations', *Music Educators Journal*, 108 (2): 44-56.

Revill, George
1998 'Samuel Coleridge-Taylor's Geography of Disappointment: Hybridity, Identity, and Networks of Musical Meaning'. In Andrew Leyshon, David Matless e George Revill (a cura di), *The Place of Music*, New York, Guilford: 197-221.

Sawyer, Robert Keith
2006 'Group Creativity: Musical Performance and Collaboration', *Psychology of Music*, 34 (2): 148-165.

Sawyer, Robert Keith e Stacy DeZutter
2009 'Distributed Creativity: How Collective Creations Emerge from Collaboration', *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 3 (2): 81-92.

Smalley, Dennis
2007 'Artist's Statements I (The Acousmatic)'. In Nick Collins e Julio d'Escrivan (a cura di), *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge, Cambridge University Press: 75-76.

Thompson, Paul
2018 *Creativity in the Recording Studio: Alternative Takes*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.

Toynbee, Jason
2000 *Making Popular Music: Musicians, Creativity, and Institutions*, London, Arnold.
2017 'The Labour that Dare not Speak its Name: Musical Creativity, Labour Process and the Materials of Music'. In Eric F. Clarke e Mark Doffman (a cura di), *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, Oxford, Oxford University Press: 37-51.

van Zelm, Garda
2013 'Expanding the Master-Apprentice Model: Tool for Orchestrating Collaboration as a Path to Self-directed Learning for Singing Students'. In Helena Gaunt e Heide Westerlund (a cura di), *Collaborative Learning in Higher Music Education*, Aldershot, Ashgate: 179-185.

Watson, Allan
2015 *Cultural Production in and Beyond the Recording Studio*, New York, Routledge.

Weisberg, Robert
2006 *Creativity: Understanding Innovation in Problem Solving, Science, Invention, and the Arts*, Hoboken, Wiley.

Weisberg, Robert *et al.*
2004 'Verso un'analisi cognitiva della creatività in musica: l'improvvisazione nel jazz', *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, 10 (2): 35-57.

DISCOGRAFIA

Fusaro, Fabrizio
2021 *Di quel che c'è non manca niente*, album digitale, Libellula.

RISORSE ONLINE

La Città della Canzone

2022 Bilancio sociale dell'Associazione Culturale La Città della Canzone. https://drive.google.com/file/d/1DWDw49y6Tb2v178IWyvz3wb3GacW3piq/view?usp=share_link.

2023 Documento di presentazione del workshop *La Città della Canzone*. https://drive.google.com/file/d/1AboUJ2Pgh1f3KS92PDlUYlo1HZIFbPvs/view?usp=sharing.